

ARTICULACIONES AMBIGUAS. CONSTRUCCIONES DE LA SUBJETIVIDAD EN LA LITERATURA

Richard Sperber
Christine Hüttinger
Silvia Pappe

ARTICULACIONES AMBIGUAS. CONSTRUCCIONES DE LA SUBJETIVIDAD EN LA LITERATURA



...transformando el diálogo por la razón
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



ARTICULACIONES AMBIGUAS.
CONSTRUCCIONES DE LA SUBJETIVIDAD
EN LA LITERATURA

Richard Sperber,
Christine Hüttinger
Silvia Pappe



Traducción Andrea Dabrowski

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**



289328

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

RECTOR GENERAL

Dr. Ricardo Solís Rosales

SECRETARIO GENERAL

UAM

PT49

SG.48

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

RECTOR

Mtro. Cristian Eduardo Leriche Guzmán

SECRETARIO

Dra. María Aguirre Tamez

COORDINADORA GENERAL DE DESARROLLO ACADÉMICO

DCG. Ma. Teresa Olalde Ramos

COORDINADORA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

DCG. Silvia Guzmán Bofill

JEFA DE LA SECCIÓN DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN EDITORIALES

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic. Alejandro J. de la Mora Ochoa

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Mtra. Begoña Arteta Camerdingier

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DE LA DCSH

Dra. Silvia Pappe Willenegger

COORDINADORA DE LA MAESTRÍA EN HISTORIOGRAFÍA DE MÉXICO

Dra. Silvia Pappe/Dra. María Luna Argudín

COORDINACIÓN DE LA COLECCIÓN

Primera edición, 2004

D.R.© 2004 Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, C. P. 02200, México, D. F.

e-mail: spw@correo.azc.uam.mx

diseño y producción editorial nopase.Eugenia Herrera/Israel Ayala

ISBN 970-31-0306-5

Impreso en México/Printed in Mexico

Presentación

La Colección *Cuadernos de Debate* nace de los seminarios organizados por el Área de Investigación Historia e Historiografía así como por la Maestría en Historiografía de México, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Algunos de esos seminarios cuentan con apoyo de CONACYT, todos con el de la UAM-Azcapotzalco. A ambas instituciones agradecemos los apoyos recibidos para la realización de los seminarios, la invitación de los especialistas extranjeros, las becas para los estudiantes, y la edición de la Colección.

En los seminarios, espacio colectivo de discusión por excelencia, investigadores mexicanos y extranjeros de distintas corrientes, formaciones y tradiciones, así como estudiantes de posgrado presentan resultados de investigación y ponen a la discusión temas, problemas y reflexiones en torno a nuevas líneas de investigación en los ámbitos de la historiografía y la teoría, mediante enfoques interdisciplinarios. Nos pareció especialmente importante

incluir entre los participantes a estudiantes de posgrado que exploran caminos novedosos a la vez que pudieron discutirlos con investigadores y expertos de alto nivel, en el afán de un intercambio de ideas que resultó enriquecedor para todos los participantes.

Los textos que se publican en los *Cuadernos de debate*, son versiones donde se integran las aportaciones de los asistentes en la medida en que los autores lo consideraron pertinente. En algunos casos nos pareció importante mantener en forma separada los comentarios realizados por los especialistas invitados, así como las aportaciones de varios de los asistentes a la discusión. El objetivo principal es llegar a un público más amplio, interesado especialmente en los temas y problemas propuestos, y continuar las reflexiones y las discusiones a partir de los textos publicados

El debate con el Dr. Richard Sperber como conferencista invitado y la Dra. Christine Hüttinger como comentarista, se realizó el 25 de noviembre 2002. Posteriormente, el Dr. Sperber elaboró una versión ampliada de su conferencia e incorporó varios comentarios tanto de la Dra. Hüttinger como de los asistentes. Esta versión fue traducida del inglés por Andrea Dabrowski.

En el Cuaderno que ahora se publica, se incluyen los puntos principales del comentario de Christine Hüttinger,

y una introducción a la problemática que fue elaborada, en fecha posterior por Silvia Pappe.

Queremos hacer explícito nuestro agradecimiento a los autores, comentaristas, participantes y asistentes de los seminarios todas sus aportaciones.

MARÍA LUNA ARGUDÍN

SILVIA PAPPE

Introducción

Silvia Pappe

Una de las mayores tentaciones que surgen en todo estudio comparativo e interdisciplinario sea, probablemente, la de querer abarcar todo aquello que pueda enfocarse desde los muchos o pocos puntos de contacto; y uno de los mayores peligros, probablemente el de caer en un (comparativamente) fácil balance que privilegie la enumeración de parecidos y símiles. Richard Sperber, me parece, no cae en ninguno de los dos extremos. Más bien parco, persigue una idea: a través de un corte que lo centra en dos momentos de la historia cultural, dos momentos cuyos integrantes sostienen un diálogo, crítico a veces, ácido sin duda, irrespetuoso también, con sus antecedentes y coetáneos inmediatos —pero también con sus referentes a la vez literarios y cotidianos, estéticos, políticos y necesariamente ideológicos; vanguardistas, históricos, discursivos y, a través de la lectura de Sperber, de pronto cercanos a una aparente posmodernidad que más de uno de los autores analizados posiblemente hubiera negado. La tentación va en aumento, el peligro

también, y la indagación de Sperber no se vuelve más sencilla con la selección doble de cuatro autores y cuatro obras literarias alemanes¹ e idéntico número de autores y obras españoles², que a primera vista tienen poco en común— a no ser una extraña forma de construir, en la estética y posiblemente contra una experiencia política inmediata, su idea de subjetividad. En este sentido, resultan autores y obras sintomáticas.

Sperber encuentra dos pistas, la mal llamada “nueva subjetividad” para el caso de la literatura alemana, y la “nueva sentimentalidad” para el de la española, y las rastrea desde un origen similar: la propuesta de las vanguardias “históricas” de transformar la vida cotidiana, y dos formas distintas de retomar esa propuesta: por un lado el movimiento estudiantil alemán (“politización de la subjetividad basada en la teoría”, ante todo en los espacios universitarios), y por el otro lado, La Movida, un movimiento cultural performativo (música, cine, artes plásticas, moda e incluso comportamientos urbanos), un tanto ambiguo en sus expresiones y que se hace presente en espacios urbanos alternativos: “se desarrolló —dice Sperber— en los espacios urbanos, caracterizando prác-

- 1 Karin Struck, *Klassenliebe*, 1973; Rolf Dieter Brinkmann, *Rom. Blicke*, 1979; Botho Strauss, *Paare, Passanten*, 1981; Peter Schneider, *Lenz*, 1973;
- 2 Dos novelas negras, Manuel Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, 1975; y Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, 1979; y los textos de Luis García Montero, *Diario Cómplice*, 1987; y de Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, 1987.

ticas urbanas más que intelectuales". En la lectura del autor, el horizonte del marxismo y su relación con el individuo es relevante para los dos ámbitos que retoman las propuestas de vanguardia.

Sperber basa su análisis en dos horizontes historiográficos: las vanguardias históricas, y la posmodernidad; de ambas retoma reflexiones sobre las estrategias y técnicas narrativas, y las experiencias político-estéticas en tanto planteamientos y prácticas escriturales. En el texto, este doble horizonte temporal, si bien no es el tema principal de Sperber, juega un papel fundamental en la relación que el autor establece con el pasado y su reconstrucción. Como tal, la llamada "crisis historiográfica", articulada desde las líneas iniciales del ensayo en torno a la condición posmoderna y el fin de las grandes narraciones, es una constante que se observa a lo largo del análisis.

En este contexto, Sperber le otorga un lugar especial a la "revitalización" de algunas propuestas vanguardistas como respuestas altamente diferenciadas (teoría, reflexión, poesía de la experiencia, estética vanguardista tardía, propuestas políticas entre otras) a los problemas que plantea la reflexión estético-literaria en ciertos momentos de ruptura y que aparentemente pueden relacionarse con estructuras y prácticas posmodernas. Por otra parte, Sperber refiere en su estudio al marxismo como "paradigma dominante en el campo intelectual", sobre todo en relación con determinadas expectativas en torno a los

cambios radicales de una sociedad: en el caso alemán, a partir de una politización de la conciencia ligada al movimiento del 68; en el caso español, comenta Sperber, en las condiciones de la resistencia cultural contra la dictadura. Ambos movimientos sufren a su vez rupturas que se hacen manifiestas en la literatura, a través de una conceptualización y representación de la subjetividad. Ciertamente, relacionar tanto la literatura alemana del 68 como la resistencia cultural contra el franquismo nicamente con el marxismo sería sumamente limitante, como han mostrado ya varios estudios para el caso alemán, y como argumenta Sperber sobre todo en relación con las críticas hechas a La Movida bajo el argumento de que no es un movimiento representativo sino una especie de “resaca cultural”, un movimiento desorganizado, sin propuesta cultural (y ciertamente tampoco social) posterior a la caída de la dictadura, e indirectamente a la caída de la principal razón de ser de una cultura mucho más crítica.

Hasta cierto punto, la selección realizada por el autor para su análisis muestra las diferencias no sólo de los dos momentos de ruptura, sino también las dos tradiciones literarias —un punto que resalta Christine Hüttinger en su comentario para el caso de la larga trayectoria que tiene, en la literatura de lengua alemana, la preocupación estética constante por el papel del sujeto y la validez de sus representaciones.

La selección de literatura española que realiza Sperber sugiere, sobre todo para el caso de las dos novelas negras, un acceso indirecto a *La Movida* a través de la literatura cuyos personajes se mueven en “los bajos fondos” y así evitar un enfoque canónico sobre un movimiento que pretende romper con todo canon. Pero sin querer, también Sperber recurre a un discurso dominante, el de la crítica literaria, para discutir un movimiento de cultura de masas, de cultura popular. Como han demostrado las discusiones sobre la posmodernidad, la reflexión y la crítica se siguen dando en términos de una cultura académica, racional, y no posmoderna. Es así que el autor realiza su investigación en función de las posibilidades de estudiar, entender la cultura de masas / ejemplo *La Movida*, más en relación con prácticas que con un proyecto cultural. A ello se debe, también, la selección: dos novelas policíacas; un poeta y ensayista (considerando su propuesta teórica y dos poemas relacionados con la otra sentimentalidad), y otra novela (sobre un músico de jazz y las relaciones híbridas de cultura que ello implica en el contexto español).

Desde el punto de vista de la crítica (y la historia) literarias que incluyeran la recepción, los múltiples referentes a los que alude Sperber difícilmente podrían abarcarse en toda su complejidad. La intención del autor, sin embargo, es otra: abordar desde un enfoque cultural aquellos elementos que se pueden observar en dos

momentos de quiebre que, así es la hipótesis, desembocarían en una subjetividad replanteada. El objeto de estudio no es, pues, la literatura directamente, ni el instrumento de análisis es la crítica literaria. El objeto de estudio es la subjetividad en momentos cruciales para su replanteamiento en términos tanto estéticos como político-ideológicos y, en forma indirecta, de representación.

Christine Hüttinger, en primer término, introduce a los procesos de politización y despolitización de los años sesenta, con el fin de volver más comprensibles las discusiones estético-políticas en la literatura alemana, así como las nuevas relaciones entre autores y lectores. Así, la subjetividad (y muchas veces los aspectos subjetivos de la subjetividad) adquieren un lugar relevante en la discusión.

Un breve comentario sobre el desarrollo de la literatura feminista en la segunda mitad de los años setenta, asimismo, agrega un aspecto al debate de la nueva subjetividad que Sperber deja conscientemente fuera de la discusión en torno a la politización marxista de los individuos y la subjetividad que se pretende recuperar o construir.

Ya más en relación con la tradición literaria, Hüttinger introduce, a partir de la selección de los textos realizada por Sperber, las largas tradiciones de tematizar tanto el sujeto como el lenguaje al interior de las obras literarias, tradiciones cuyas raíces se pueden observar ya en Goethe o, en la literatura austriaca, en Hoffmannsthal. En este sentido, los textos analizados por Sperber serían no sólo

una respuesta inmediata a la ideologización previa, sino que a la vez retoman motivos literarios profundamente anclados en la literatura de lengua alemana.

El caso de la literatura española que Sperber relaciona con el principio dominante del marxismo entre los intelectuales, así como con las prácticas desestructurantes de *La Movida*, es quizás menos complejo, pero a la vez más complicado, dada la falta de propuesta concreta de un movimiento social y cultural sin programa ni manifiesto, ni conciencia, como resalta Christine Hüttinger. Aquí, una de las grandes preguntas sería cuál es el papel que juegan los medios masivos de comunicación tanto para la construcción de la realidad como de modelos interpretativos. El Dr. Sperber, de hecho, no dedica su ensayo a una (necesaria) revaloración del movimiento en cuestión, inscrito en la cultura de masas; de hecho, lo observa como fenómeno, como una especie de horizonte cuya limitada recepción por la crítica no permite un uso similar al debate en la literatura alemana. Es incluso por ello que el concepto utilizado por el investigador para el análisis, la nueva sentimentalidad, surge de la poesía española y remite, así, a una igualmente larga tradición literaria.

Articulaciones ambiguas.
Construcciones de la subjetividad
en la literatura alemana después de 1968
y la española después de 1975

Richard Sperber

Introducción

*La utopía post-disaster, pensé, y de inmediato quise
comenzar a escribir sobre ella.*
BOTHO STRAUSS¹

A finales de los años setenta, Jean-François Lyotard teorizó sobre la deslegitimación de la "gran narrativa", "independientemente de si es una narrativa especulativa o una narrativa de emancipación".² La desvalorización de esta última también se refiere al descenso del marxismo en Alemania y España a mediados de los años setenta. Al principio de los años setenta, los intelectuales y escritores alemanes criticaron, y finalmente rechazaron al marxismo

1 Botho Strauss, *Marlenes Schwester. Zwei Erzählungen*, 1975, p. 83.

2 Jean-Françoise Lyotard, *The Postmodern Condition*, 1979, p. 37.

porque “el individuo y sus necesidades fueron totalmente incorporados al concepto de clase”.³ En España, la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, así como la emergencia de un sistema de gobierno democrático, opacaron al marxismo como el paradigma intelectual predominante de la oposición. La deslegitimación del marxismo también puede explorarse en la literatura alemana y española de los años setenta y ochenta. Hay unos primeros textos que de inmediato registran la crisis del marxismo, como *Klassenliebe* (“Amor de clase”) de Karin Struck, de 1973, o *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán, de 1975. Aunque ambos textos expresan el desencanto de sus protagonistas acerca del marxismo, su discusión sobre la subjetividad sigue estando organizada por el concepto marxista de clase. En conjunto, mi estudio se centrará en la construcción de la subjetividad de la literatura alemana en los años setenta como la de un compromiso con el marxismo y una reflexión sobre sus limitaciones epistemológicas. En cuanto a la literatura española, mi enfoque llegará a abarcar los años ochenta a fin de encontrar una confrontación similar con el marxismo en el concepto de “La otra sentimentalidad” de Luis García Montero.

El descenso de la gran narrativa no sólo deslegitima al marxismo sino que caracteriza lo que Lyotard llama “la

3 Sabine von Dirke, “All Power to the Imagination”, 1997, p. 67.

condición posmoderna". Mi estudio plantea esta condición como una reconsideración de la modernidad, explorando las relaciones intrincadas entre la modernidad, la cultura de masas y la "vanguardia histórica".⁴ Mientras que una gran narrativa suele separar estos tres movimientos asignándoles sus lugares históricos, en mi exposición voy a explorar su reaparición en el "presente complejo" de cada texto. Como lo ha sostenido Hans Ulrich Gumbrecht, "desde los años setenta, sin embargo, lo que nosotros percibimos como 'el presente' se ha extendido considerablemente, transformándose en un espacio de simultaneidad".⁵ Mi enfoque de la subjetividad como algo que se construye antes que se determina de antemano, hace eco a la noción de Gumbrecht sobre la crisis de la subjetividad. En los años setenta "nosotros podemos observar una coincidencia temporal entre la emergencia de un presente tan complejo por una parte, y de múltiples problematizaciones filosóficas de la figura de la subjetividad por otra".⁶ Si este presente posmoderno consiste de elementos de la modernidad, de la cultura de masas y de la vanguardia, estos elementos también son pasados por alto en esta figura de la subjetividad. Así, la subjetividad sirve como la huella a partir de la cual se puede discutir la

4 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 1974.

5 Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living at the Edge of Time*, 1997, p. 420.

6 *Idem*.

reconfiguración de estos elementos. Puesto que una “perspectiva historiográfica de la simultaneidad engendra múltiples paradojas”,⁷ la construcción de la subjetividad se da a conocer de manera compleja y contradictoria. Al mismo tiempo, esto no significa que la construcción de la subjetividad en la literatura alemana y española de los años setenta y ochenta se limite a la reconsideración de la modernidad. Hay por supuesto innumerables construcciones de la subjetividad, pero mi estudio de cuatro autores alemanes y cuatro españoles se centra estrechamente en los textos en los que la crisis del marxismo lleva a una reconsideración de la modernidad.

La sección alemana

La construcción de la subjetividad en la literatura alemana de los años setenta debe ubicarse en el contexto del movimiento estudiantil que comenzó a finales de los sesenta y duró hasta mediados de los setenta. El movimiento estudiantil promovió una politización de la subjetividad, que exigía a sus miembros traducir sus experiencias subjetivas al lenguaje del discurso político. Sobre todo, las experiencias subjetivas eran discutidas en términos del

7 *Ibid.*, p. 473.

concepto marxista de clase, pero para participar en dicha discusión, se requería que el sujeto distinguiera entre lo que podía traducirse a un discurso y lo que no: "El que comunica sabe que el discurso opaca los motivos y las compulsiones de su situación social y psíquica. No obstante, él tiene que someterse a las exigencias de este ideal a fin de cumplir con las normas de una comprensión apropiada y racional".⁸ Un ejemplo de este vacío entre el discurso racional y la subjetividad puede encontrarse en *Lenz* (1973) de Peter Schneider. El retrato que hace Schneider de un grupo de lectura maoísta muestra cómo el discurso racional se ha endurecido, sin poder ya incluir o siquiera evocar experiencias subjetivas:

Como si no quisieran saber más sobre ellos mismos, más que esas frases limpias de Mao Tse-tung: eso no puede ser realmente cierto, pensó Lenz. ¿No querían también simplemente estar juntos para intercambiar sus placeres y dificultades y para simplemente dejar de estar solos?⁹

Al haber olvidado por completo sus deseos subjetivos, los miembros de este grupo de lectura encarnan una comprensión racional que se ha abandonado. Puesto que la

8 Michael Kämper-van den Boogart, *Ästhetik des Scheiterns*, 1993, p. 62.

9 Peter Schneider, *Lenz*, 1998, p. 28.

racionalidad es *per se* un concepto autorreflexivo, las discusiones vacías del movimiento estudiantil implican la inhabilidad para reflejar la racionalidad. Si “la estructura comunicativamente racional de la comprensión discursiva abriga las fuentes de una experiencia enajenante porque el yo puede realizarse a sí mismo en sus actos de habla sólo en términos de fragmentos”,¹⁰ la expresión de esta enajenación aún requiere el discurso racional. No obstante, el pasaje de *Lenz* sugiere que la racionalidad ya no tiene en cuenta la articulación de la enajenación; mejor dicho, la “estructura racional de la comprensión discursiva” se ha convertido en un ritual, incapaz de reflexionar sobre la exclusión de la experiencia subjetiva en la cual se basa.

La novela de Schneider también muestra a qué grado la politización de la subjetividad perdió su meta original de emancipar al sujeto. Algo peor, los miembros de este grupo maoísta ni siquiera se dieron cuenta de esta pérdida. Como lo han afirmado los críticos, la incapacidad para integrar la política y la subjetividad fue crucial para la desaparición del movimiento estudiantil: “El movimiento de protesta política en Alemania Occidental a finales de los años sesenta se disolvió en gran parte debido al fracaso para resolver adecuadamente esta división entre lo

10 Kämper-van den Boogart, *op. cit.*, p. 62.

personal y la política".¹¹ Este fracaso ya domina el inicio mismo del movimiento:

Para 1968-69 un rígido enfoque materialista comenzó a ganar preponderancia por encima de las tendencias anti-autoritarias, conceptualizando todo únicamente en términos de clase y objetividad. Los problemas personales y los asuntos de la constitución individual de la subjetividad se tiraron por la ventana como no pertinentes a la lucha internacional de clases.¹²

Algunos integrantes de este movimiento estudiantil reaccionaron, por esta exclusión de la subjetividad, rechazando cualquier forma de comprensión discursiva. La experiencia pasiva de ver imágenes en películas marca un escape hacia el reino de lo pre-discursivo:

¿Y por qué el cine le llega a los intelectuales alemanes apenas en los años setenta? Yo sólo puedo esbozar la razón: sólo entonces queda claro hasta qué punto se han agotado las totalidades lingüísticamente expresivas del significado. [...]Para experimentar la vida, debemos disolvernó como en un ensueño en imágenes producidas por los aparatos técnicos del cine, es decir, en imágenes que están más allá del sentido.¹³

11 Richard McCormick, *Politics of the Self*, 1991, p. 23.

12 Sabine von Dirke, *op. cit.*, pp. 33-34.

13 Michael Rutschky, *Erfahrungshunger*, 1982, p. 192.

Muchos escritores de los años setenta o eran miembros del movimiento estudiantil o fueron influidos por éste, y sus intentos para reconstruir la subjetividad después de la politización se han resumido bajo el concepto de *Nueva Subjetividad* ("Neue Subjektivität").¹⁴ Sin embargo, el adjetivo "nuevo" aparece como un término erróneo al punto que resuena con nociones de la autenticidad y del origen. En contraste, los textos de Karin Struck y Rolf Dieter Brinkmann disuelven ideas como la de la penetración del cuerpo por la tecnología. Ambos autores construyen asimismo la subjetividad en sus textos autobiográficos con la ayuda del montaje, y la discusión que presentaré a continuación sobre la periodización de Peter Sloterdijk de los años setenta en Alemania hablará sobre la importancia que tuvo la vanguardia para escritores e intelectuales de esta época.

Crítica de la razón cínica (1983) de Sloterdijk registra el fracaso del movimiento estudiantil, particularmente la politización fallida de la subjetividad. En contraste con la etiqueta esperanzada de la "Nueva Subjetividad", el filósofo ve la reconstrucción de la subjetividad después del movimiento estudiantil, más tranquilamente, como algo

14 Para una discusión crítica de los debates sobre la Nueva Subjetividad, véase Karen Ruoff Kramer, *The Politics of Discourse. Third Thoughts on "New Subjectivity"*, 1993.

cínico. Los desilusionados integrantes del movimiento estudiantil son cínicos porque ellos creen que no hay nada que puedan hacer para reconciliar la política y la subjetividad. “El cinismo es la falsa conciencia ilustrada. Es esa conciencia moderna, desdichada sobre la cual la ilustración ha insistido, tanto con éxito como en vano. Ha aprendido sus lecciones en la ilustración, pero no las ha puesto en práctica; probablemente no ha podido hacerlo”.¹⁵ Este punto muerto, cínico, puede superarse descentrando el conocimiento a través del cuerpo: “Anunciar una nueva crítica de la razón también significa el tener en mente una fisonomía filosófica; que no sea, como lo es con Adorno, ‘teoría estética’, sino una teoría de la conciencia con carne y hueso (y dientes)”.¹⁶ Mientras que el movimiento estudiantil exigía que las experiencias del cuerpo fuesen traducidas a un discurso racional, Sloterdijk se rehúsa a subordinar el cuerpo al discurso, complicando así este último. Al inscribir al cuerpo a una teoría de la conciencia, la “fisonomía filosófica” de Sloterdijk sugiere que las relaciones contradictorias entre el cuerpo y la conciencia no se resuelven. Estas contradicciones producen posiciones inestables e irónicas del sujeto, cuyo origen ve

15 Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 1987, p. 5.

16 *Ibid.*, p. xxxi.

en la “vanguardia histórica” (Bürger), especialmente en el dadaísmo.¹⁷

La periodización que hace Sloterdijk de los años setenta por medio del cinismo y la vanguardia nos lleva a la reinscripción de la vanguardia en la literatura alemana de los setenta. Esta reinscripción puede verse en los escritores que se identificaron con el movimiento estudiantil, así como en aquellos que fueron sus críticos. El poeta Jürgen Theobaldy ejemplifica a los primeros, mientras que Karin Struck y Rolf Dieter Brinkmann representan a los críticos del movimiento estudiantil y su politización de la subjetividad. En 1976, cuando el fracaso del movimiento estudiantil fue evidente, Theobaldy aún defendía sus metas, y pedía que éstas se ampliaran a la vida cotidiana: “[l]a politización de todas las esferas de la vida indica un movimiento hacia la vida cotidiana”.¹⁸ Esto recuerda el intento de la vanguardia “para organizar una nueva práctica de vida desde la perspectiva del arte”.¹⁹ Adicionalmente, el poeta alemán comparte el uso que hace la vanguardia de “materiales que no son procesados a través de la subjetividad del artista”²⁰ en la medida en que su material consiste de palabras: “Las palabras son dadas de antema-

17 *Ibid.*, p. 384-533.

18 Citado por Karen Ruoff Kramer, *The Politics of Discourse*, op. cit., p. 126.

19 Bürger, op. cit., p. 67.

20 *Ibid.*, p. 104.

no, yo no las precedí. Las relaciones donde yo las coloco, reflejan relaciones que yo percibo".²¹ La preferencia de Theobaldy por el material ya existente implica una crítica a las nociones convencionales sobre la poesía:

Durante largo tiempo ha predominado la opinión de que la esencia de la poesía supuestamente radica en el hecho de ser lo más vaga y ambigua posible. [...] La magia metafísica, evocada a través del lenguaje, no representa la esencia de lo poético, así como la poesía no postula un valor en sí misma.²²

La preferencia del poeta por la "expresión sencilla, directa" imita el ataque de la vanguardia a la institución del arte, que se consideraba algo que estaba "alejada de la práctica de vida de la gente".²³ Para Theobaldy, los poemas ayudan a la gente a reflexionar sobre la vida cotidiana porque pretenden "atestiguar la resistencia que está organizada en el lenguaje, sin querer reemplazar la presión diaria contra las jerarquías y las pretensiones".²⁴

Si bien Theobaldy comparte varias de las finalidades de la vanguardia, también debe señalarse que está escribiendo dentro de la posmodernidad en la cual gran parte

21 Jürgen Theobaldy, *Zweiter Klasse*, 1976, p. 75.

22 *Idem*.

23 Bürger, *op. cit.*, p. 66.

24 Theobaldy, *op. cit.*, p. 76.

del proyecto vanguardista ha sido apropiado por la cultura del consumidor. Según Andreas Huyssen,

[n]o sólo la vanguardia histórica es cosa del pasado, sino que también es inútil tratar de revivirla bajo cualquier forma. Sus invenciones y técnicas artísticas han sido absorbidas y cooptadas por la cultura occidental mediatizada de masas en todas sus manifestaciones, desde el cine de Hollywood, la televisión, la publicidad, el diseño industrial y la arquitectura hasta la estetización de la tecnología y la estética de productos básicos.²⁵

Si la vanguardia es revivida en modo alguno, “[e]l punto entonces sería retener el intento de la vanguardia de tratar esas experiencias humanas que, o aún no han sido incorporadas bajo el capital, o que son estimuladas pero no satisfechas por éste”.²⁶ Por “capital”, Huyssen evidentemente se refiere a la objetivación del ser humano en general y, más específicamente, a la reducción de la subjetividad al propio yo consumidor. Siguiendo a Huyssen, yo sugiero que una reinscripción del proyecto vanguardista, como lo ofrece Theobaldy, pretende articular la ex-

25 Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 1986, p. 15.

26 *Idem*.

perencia subjetiva de manera heterogénea, impidiendo así precisamente esta objetivación. No obstante, esta articulación múltiple de la subjetividad no se puede encontrar en la poética de Theobaldy; de hecho, su concepto del “[s]ujeto como una entidad social”²⁷ indica una cuantificación similar a la objetivación del sujeto por el capital. Un crítico se ha referido así a esta ambigüedad entre la politización y la objetivación en Theobaldy:

Queda por verse si lo que parece ser el desmantelamiento del individuo privado llevará a una conciencia de su sociabilidad esencial y a una mayor capacidad para conducir el proyecto social, o si éste eliminará las últimas barreras hacia una objetivación tecnócrata minuciosa del individuo.²⁸

La poética de Theobaldy muestra, entonces, la ambigüedad de reinscribir las vanguardias históricas en los años setenta; a este punto regresaremos en la discusión sobre el papel de la tecnología en *Klassenliebe* (“Amor de clase”) de Karin Struck.

Publicada en 1973, la novela autobiográfica de Struck, que consiste principalmente de sus anotaciones de diario, se concentra en la lucha de una mujer joven de la

27 Citado en *Lyrik-Katalog Bundesrepublik*, 1978, pp. 492-493.

28 Ruoff Kramer, *op. cit.*, p. 192.

clase trabajadora por articular su subjetividad dentro del movimiento estudiantil centrado en los hombres, así como dentro de la institución de la literatura de la cual ella queda excluida, como jovencita escritora de la clase trabajadora. Karin, la narradora en primera persona, es integrante del movimiento estudiantil radical que se rehúsa a sacrificar su subjetividad femenina al lenguaje abstracto de la razón comunicativa personificada por un camarada hombre.

H. me reprime con frases. [...] Las tuyas siguen infectadas por el desdén hacia la subjetividad. Se supone que una debe dedicarse plenamente a pelear por la revolución al tiempo que elimina toda subjetividad. Él me reprime con frases. Ahora me tira al piso y me golpea. Golpea mi cabeza contra el muro, me golpea en la nariz.²⁹

Así, el lenguaje, es decir el discurso político del movimiento estudiantil desempeña un papel central en la represión de la subjetividad de Karin. Al mismo tiempo, la novela no se refiere unilateralmente al lenguaje como represivo sino que también lo considera central para la reconstrucción de su subjetividad. Como lo ha señalado un crítico de *Klassenliebe*, "el ego no es más que una multiplicidad

29 Karin Struck, *Klassenliebe*, 1975, p. 146.

de discursos determinantes y conflictivos –sociales, políticos, sensuales, sexuales, biológicos”.³⁰ En la medida en que “el libro es un reconocimiento abierto de contradicciones”,³¹ estos discursos destacan el proceso ambiguo de la reconstrucción de Karin.

Anticipándose a la fisonomía filosófica de Sloterdijk, *Klassenliebe* subraya la importancia del cuerpo en la organización de estos discursos. Karin hace eco del ataque histórico de la vanguardia sobre “la institución del arte” (Bürger), así como de la obra de arte “orgánica”, absorbiendo la literatura a través de su cuerpo: “INCORPORACIÓN DE LIBROS QUE NO PUEDO INCORPORAR”.³² Aquí las mayúsculas no sólo acentúan lo que esta digestión literaria significa para ella, sino que también repite el estilo vanguardista del manifiesto. Karin se extiende sobre esta apropiación de la literatura centrada en el cuerpo comparándola con la acción de comer: “Me gustaría leer y entender a Proust, Joyce, Fontane, Storm, Shakespeare [...] de tal manera que los asimile a mi pensamiento y

30 McCormick, *op. cit.*, pp. 110-111.

31 *Ibid.*, p. 117.

32 *Ibid.*, p. 228. Karin expresa así su crítica a la institución “orgánica”: “Me sentí alentada cuando leí que ‘Lear’, la obra de teatro de Bond, devora la bella apariencia de la obra de Shakespeare, y yo pensé que también podría devorar la bella apariencia de los escritos de Schiller, es decir, el abominable despojamiento del cuerpo de la literatura momificada”. *Ibid.*, p. 42.

percepción para manejarlos como el pan de todos los días".³³ De acuerdo con el carácter fragmentario de las obras de arte vanguardistas, esta incorporación es incompleta: "Cómo calenté y recalenté libros con este deseo y esta ira. Cómo los calenté un día, y la bolsa estaba tan llena que... Esta ira, y me imaginé estar más cerca de incorporar libros una vez que me los hubiera apropiado".³⁴ En gran parte de la novela, Karin concibe esta digestión como un proceso orgánico basado en su "deseo de parir algo. Un niño, una obra, un amor. Parir de verdad. Hasta el final".³⁵ Mientras su creencia en la escritura como algo orgánico contradice la idea de la vanguardia histórica acerca de la producción,³⁶ al final de la novela ella se da cuenta del fracaso de esta fantasía orgánica, que está asociada a la noción del texto como de un todo completo. La breve anotación en el diario "Citas en lugar de asimilaciones" es vanguardista hasta tal grado que subraya la naturaleza fragmentaria de *Klassenliebe*.

33 *Ibid.*, pp. 117-118.

34 *Ibid.*, p. 260. Según Michel de Certeau, "los lectores son viajeros; se desplazan a través de tierras que les pertenecen a otros, como nómadas que atraviesan campos no de su propiedad, que ellos no escribieron" (cf. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 1984, p. 174).

35 *Ibid.*, p. 93. Para ver una crítica feminista del organicismo de Karin, véase a Joanne Leal, "The Politics of 'Innerlichkeit': Karin Struck's *Klassenliebe* and Verena Stefans's *Häutungen*".

36 Bürger, *op. cit.*, p. 111.

El desarrollo de Karin, desde un concepto orgánico de la escritura hacia uno vanguardista, puede esbozarse en la penetración de su cuerpo por la tecnología. Su idea de la escritura como una forma de dar a luz, en la primera parte de la novela, es desplazada por la tecnología en la segunda parte. Este desplazamiento ocurre cuando Karin comienza a dirimir experiencias íntimas por medio de la tecnología. Por ejemplo, en lugar de escribirle a su amante una carta a mano, la graba en una cinta: "Cuando me acueste aquí esta noche, tal vez grabaré algo para ti en una cinta de mi nueva grabadora. Beso tus ojos, acaricio tus manos. Ofrecerse uno mismo en forma natural. En forma natural".³⁷ Mientras que el adjetivo "natural" recuerda su idea del todo orgánico, lo orgánico ahora se ha fusionado perfectamente con la tecnología, generando un cuerpo prostético. Además, la tecnología no sólo transmite sus afectos en un momento específico ("Cuando me acueste aquí esta noche") sino que también es evocada para organizar su pasado, como en la imagen de una máquina de memoria:

en la noche con pensamientos dando vueltas en mi cabeza, a veces soñaba una máquina para grabar mis pensamientos, emociones, percepciones, partículas de

37 Struck, *op. cit.*, p. 157.

memoria en su emergencia y en su proceso. Soñaba una especie de electrocardiograma, no sólo para el corazón sino también para el cerebro y sus pensamientos y percepciones.³⁸

La penetración de la tecnología en el cuerpo de Karin es vanguardista hasta el punto que “la tecnología jugó un papel crucial, si no el más crucial en el intento de la vanguardia por superar la dicotomía entre el arte y la vida y hacer que el arte fuese productivo en la transformación de la vida cotidiana”.³⁹ En cuanto a esta transformación de la vida cotidiana, *Klassenliebe* queda restringida a la transformación del cuerpo individual. Más que sugerir una nueva transformación de la vida cotidiana, la novela critica la falsa transformación de la vida cotidiana por la politización del movimiento estudiantil. Al mismo tiempo, el cuerpo de Karin registra una defensa contra el discurso racional del movimiento estudiantil: a la fantasía (orgánica) de una totalidad social en la que todos los aspectos son politizados se le opone la fragmentación del cuerpo por medio de la tecnología.

De manera parecida, *Rom, Blicke* (“Roma, Miradas”) de Rolf Dieter Brinkmann, también despliega la técnica

38 *Ibid.*, p. 271.

39 Huyssen, *op. cit.*, p. 9.

vanguardista del montaje para criticar la politización de la subjetividad. Mientras que en *Klassenliebe* el montaje aparece principalmente en el nivel del contenido, el texto de Brinkmann lo inscribe en forma y contenido. El uso no convencional de la interpuntuación en las citas siguientes apunta a transgresiones sintácticas que están ausentes en la narración convencional de Struck: "Poniendo el pie, pasos, viendo: clic, ¡una foto! El presente, congelado".⁴⁰ En cuanto al contenido, *Rom, Blicke* hace eco de la penetración tecnológica del cuerpo de *Klassenliebe*, ubicándolo en la mediación de la percepción por la fotografía. Al comparar su escritura con la fotografía, Brinkmann se concentra intensamente en trazar un momento específico, que caracteriza el presente histórico de la posmodernidad cuyos "trazos cognitivos en el sentido más amplio llegan a requerir la coordinación de datos existenciales (la posición empírica del sujeto) con conceptos abstractos, no vividos, de la totalidad geográfica".⁴¹ La escritura fotográfica de Brinkmann trata de delinear la posición del sujeto dentro de la nueva totalidad de la posmodernidad cuyo presente se sitúa en Roma: "Roma, ahora. / Así que ésta era la estación de trenes muerta de este planeta,

40 Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*, 1979, p. 139.

41 Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", 1984, p. 90.

porque todo iba junto: sexo, dinero, muerte, autos, talleres de reparación, la noche y anuncios de publicidad apagados".⁴² Mientras que Karin contemplaba la idea de un cuerpo orgánico, Brinkmann rechaza esta idea porque el cuerpo siempre está ya desnaturalizado y fragmentado por la experiencia de la posmodernidad: "¿Ya te has dado cuenta de que estas situaciones y circunstancias cotidianas han provocado una auto-mutilación compulsiva, y de hecho llevan a ella?".⁴³ La destinataria de este "tú" es la esposa del autor, y la inclusión de tarjetas postales y cartas a su esposa —a veces inclusive su exacta reproducción visual— subraya el montaje de *Rom, Blicke*. Aunque también *Klassenliebe* contiene cartas privadas, le falta la dimensión visual del montaje de Brinkmann, que consiste además de fotografías, de publicidad e imágenes de revistas.

No hace falta decir que el proyecto vanguardista de transformar la vida diaria es obsoleto en vista de lo que Brinkmann describe como el presente absolutamente materializado de la posmodernidad. No obstante, Brinkmann

42 Brinkmann, *op. cit.*, p. 234. "Hasta cierto grado, la Roma de *Rom, Blicke* es una versión italiana de la urbanidad 'posmoderna' que no sólo se ha vuelto total, sino que desde hace mucho tiempo también ha borrado el contraste entre la ciudad y el campo, así como otras singularidades". Thomas Gross, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*, 1993, p. 140.

43 Brinkmann, *op. cit.*, p. 34.

también muestra que este presente distingue un texto urbano denso, al cual él se asimila de manera mimética, no para transformarlo sino para fragmentarlo. Mientras que Karin en *Klassenliebe* se retira de la esfera pública a la privada, Brinkmann habita la superficie de la pública: “todo lo que considero profundo en esta experiencia personal mía, es esencial y verdaderamente una experiencia radical de este tipo, y es vida en una superficie igualmente radical”.⁴⁴ Su escritura fotográfica representa esta experiencia y refleja el hecho de que él no tiene una distancia cognitiva o epistemológica con la vida cotidiana como para reflexionar sobre ella desde lejos: “Yo sé que sólo tengo este presente concretamente disponible en el que me encuentro, así como el material que contiene —no más que eso”.⁴⁵ La cámara metaforiza una escritura empírica que no sólo re-presenta la vida diaria sino que también la fragmenta en numerosas imágenes efímeras. Brinkmann describe su posición de observador como intersticial, localizada “entre el registro intenso y la demolición aguda y cuidadosa de la fachada del presente”.⁴⁶ Su planeación cognitiva se basa en la nueva organización de estas imágenes, que no constituyen un todo nuevo. Mejor dicho, “[e]s a través del detalle que por ende veo el vacío moral

44 *Ibid.*, p. 207.

45 *Ibid.*, p. 255.

46 *Ibid.*, p. 123.

de un contorno mayor".⁴⁷ Es precisamente porque "el todo y el panorama se desintegran en numerosos detalles"⁴⁸ que Brinkmann puede trazar negativamente el presente de la posmodernidad.⁴⁹

Brinkmann se refiere a la reorganización de los fragmentos como combinaciones: "Observando, tomando apuntes, viendo, combinando [...] ¿Por qué no pensar en combinaciones?".⁵⁰ Esto recuerda no tanto el concepto vanguardista del artista como ingeniero, como el concepto de Claude Lévi- Strauss del *bricoleur*, cuyo

... universo de instrumentos está cerrado y las reglas de su juego siempre son el arreglárselas con un conjunto de herramientas y materiales que siempre es finito y también es heterogéneo porque lo que contiene no tiene relación alguna con el proyecto actual, o de verdad con ningún proyecto específico, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones habidas para renovar o enriquecer el origen o para mantenerlo con los restos de construcciones o destrucciones anteriores.⁵¹

47 *Ibid.*, p. 185.

48 *Ibid.*, p. 184.

49 "La realidad enajenada no se afirma simplemente en la consecuen- te asimilación mimética a ella; más bien, al meramente mostrar la construcción del presente como una catástrofe, expresa una negatividad estética que rehúsa la complicidad con el curso eternamente recurrente de las cosas". Gross, *op. cit.*, p. 83.

50 Brinkmann, *op. cit.*, p. 162.

51 Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, 1966, p. 17.

En *Rom, Blicke*, este *bricolaje* no sólo traza el presente sino que también transmite el sentido de su historicidad: “Botellas de plástico, piezas rotas, latas: en su descomposición estos ya vuelven histórico nuestro presente”.⁵² Puesto que este momento ocurre sólo a través de una reorganización de estos fragmentos, el presente siempre es el sitio de una construcción en *Rom, Blicke*. Por consiguiente, es necesario distinguir la noción vanguardista que tiene el artista del *bricoleur* frente a la de un ingeniero. Si este último, según Lévi-Strauss, opera con un concepto “conceptualista”, la crítica que hace Brinkmann del conceptualismo acentúa su *bricolaje*. Afirmando que “todos mueren de palabras, conceptos”,⁵³ Brinkmann culpa al movimiento estudiantil por subrayar exageradamente el conceptualismo. Esta culpa incluye una autocrítica de su propia participación en el movimiento: “Nosotros creíamos en las palabras antes que en la vida, en los conceptos en lugar de la vitalidad”.⁵⁴ Mientras que la escritura combinatoria de Brinkmann ordena nuevamente el presente, los activistas estudiantiles no hicieron más que criticar el presente por medio de conceptos inflexibles. Si el montaje de Brinkmann es revolucionario porque cambia la percepción de la realidad que tiene el sujeto, el sesgo

52 Brinkmann, *op. cit.*, p. 150.

53 *Ibid.*, p. 326.

54 *Ibid.*, p. 139.

conceptual del movimiento estudiantil es conservador. Para el autor de *Rom, Blicke*, los activistas estudiantiles “están atrapados en el estilo del llamado anti-autoritarismo, en un parloteo mecánico de conceptos”.⁵⁵

El ataque de Brinkmann al movimiento estudiantil se concentra en el falso sentido del orden provisto por conceptos. Aparte del conceptualismo, ataca también la cronología como el ordenamiento artificial del pasado. Así, no sólo el presente, sino también el pasado, es el producto de una construcción. La inestabilidad epistemológica de pasado y presente pueden mostrarse mediante el ejemplo del paisaje alemán. Brinkmann está consciente de que la naturaleza ha sido destrozada en el proceso de la modernización: “Yo lamento que en Alemania, en la parte norte de Alemania, ya no queden regiones donde supuestamente ‘los asentamientos sean escasos’ o que estén ‘en necesidad de desarrollo’”.⁵⁶ Poniendo entre paréntesis los términos con los que se legitimó la destrucción de este paisaje, Brinkmann está consciente de la extensión del proceso de modernización sobre la naturaleza. Jameson se refiere a este proceso como “penetración y colonización nuevas y originalmente históricas de la naturaleza”, la cual “elimina los enclaves de la organización precapi-

55 *Ibid.*, p. 142.

56 *Ibid.*, p. 79.

talista".⁵⁷ Brinkmann recuerda únicamente ciertas imágenes de este paisaje, refiriéndose a su memoria con el término tecnológico de "grabación": "Escenas retrospectivas, antes de 1950, idilios rurales que probablemente nunca existieron en realidad sino sólo en mi grabación de los detalles discretos, pero, ¿son por eso menos reales?".⁵⁸ La memoria guarda imágenes del pasado que son epistemológicamente inciertas; como la cámara, la memoria fragmenta el pasado y tiene en cuenta la reorganización de sus componentes. Al mismo tiempo, la identificación de la memoria con la cámara sugiere una lectura posmoderna del pasado en la que esta última puede ser recordada únicamente a través de este dispositivo tecnológico. Así, *Rom, Blicke* presenta la cámara como el único dispositivo posible para delinear el curso del presente. La incertidumbre epistemológica de la cámara, cuyas imágenes aisladas pueden reacomodarse en innumerables combinaciones, se extiende así al pasado, desestabilizando asimismo su presencia.

Mientras que Brinkmann no especifica qué principio debe orientar la reinterpretación del pasado, la novela corta de Botho Strauss, *Theorie der Drohung* ("Teoría de la amenaza"), sugiere una interpretación política del pasado.

57 Jameson, *op. cit.*, p. 78.

58 Brinkmann, *op. cit.*, p. 90.

Strauss también evita la dicotomía de Brinkmann entre el *bricolaje* y el conceptualismo, al grado que su idea de lo político es inestable desde el punto de vista epistemológico. En contraste con la evaluación negativa de Brinkmann de que “para él o ella, todos los que pertenecían a la izquierda eran un comando de exterminio”,⁵⁹ Strauss ofrece una visión más diferenciada del movimiento estudiantil. De hecho, *Theorie der Drohung* muestra que lo político no puede ser monopolizado por el movimiento estudiantil —también puede haber interpretaciones políticas que despolitizan al movimiento estudiantil.

Cinco años antes de la publicación de *Theorie der Drohung* 1975, Strauss hizo la siguiente evaluación de la vanguardia: “el término ‘vanguardia estética’ se vuelve cada vez más improbable y es reemplazado por la idea de una totalidad compleja y sincrónica de las formas estéticas de expresión, que son más o menos inadecuadas en comparación con el ideal de una conciencia revolucionaria”.⁶⁰ Por un lado, *Rom, Blicke* de Brinkmann (1972-1973) resume tal estética sincrónica innovadora, la cual no es revolucionaria en el sentido del término que le da el movimiento estudiantil. Por otro lado, Strauss también prevé la desaparición de las técnicas vanguardistas como la del

59 *Ibid.*, p. 338.

60 Botho Strauss, *Versuch ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*, 1987, p. 52.

montaje de Brinkmann. Y en *Paare, Passanten* ("Pares, transeúntes"), su colección de esbozos y apreciaciones culturalmente críticos, Strauss presenta una idea de la escritura que no es de vanguardia. Si el escritor (de vanguardia) alguna vez tuvo la identidad de un ingeniero o de un *bricoleur*, tales designaciones se desvanecen conforme el escritor va desapareciendo de la cultura:

¿Qué se supone que le debe uno decir a esta marginalidad fundamental del escritor y de la escritura? ¿Quiénes somos frente a los medios masivos y la violencia de la falta de pertinencia? Nada y jamás algo. Sólo diciendo que yo no existo y que tú, escribiendo, existes únicamente al borde de un movimiento de olas que causan mi desaparición, sólo entonces nos asigno nuestros lugares apenas apropiados.⁶¹

Esto nos hace recordar a Brinkmann quien también escribió dentro de una sociedad mediatizada y cuya posición como autor también se vio amenazada. Mientras que Brinkmann afirmaba su autoría al reacomodar los momentos aislados del pasado, Strauss sitúa dicha posición del sujeto para el autor en un marco diacrónico más grande donde el autor está por desaparecer del todo. Esto le da una perspectiva general sobre la crisis de la profesión

61 Botho Strauss, *Paare, Passanten*, 1984, p. 103.

de autor desde la cual los momentos de Brinkmann deben aparecer como puntos inconexos, incapaces de detener la desaparición del autor. La muerte del autor implica su renacimiento en “el archivo inmenso del presente ubicuo”,⁶² y su nueva función es organizar la confluencia del pasado, presente y futuro en este “espacio desestructurado de simultaneidad” (Gumbrecht).

En *Theorie der Drohung*, este presente complejo se hace visible conforme el narrador no nombrado no puede terminar un estudio sobre la ansiedad cultural de los aristócratas del siglo dieciocho. Aunque él ha realizado toda la investigación necesaria, la relación entre este fenómeno del siglo dieciocho y el presente lo eluden. Cada vez que escribe un pensamiento original, descubre rápidamente que su idea ya ha sido citada en otro texto. No debe sorprendernos que su desilusión va en aumento: “¡Soy el escritor más torpe de todos los tiempos, alguien que transcribe ingenuo, un copista! ¡Qué memoria mala e insidiosa me controla! Ésta borra en mi, y me susurra lo que se le da la gana”.⁶³ Describiéndose a sí mismo como “esta estación de relevo de toda la literatura posible”,⁶⁴ señala la dificultad de ordenar el pasado en una narrativa coherente. Si

62 Brinkmann, *op. cit.*, p. 195.

63 *Ibid.*, p. 85.

64 *Idem.*

existe "una coincidencia temporal entre, por un lado, el surgimiento de tal presente complejo y por otro, las múltiples problematizaciones filosóficas de la figura de la subjetividad",⁶⁵ entonces 1975, el año en que se publicó la novela corta, tiene cierta importancia. La crisis de la representación historiográfica puede luego vincularse a la deslegitimación del marxismo al final del movimiento estudiantil. Esto marcó una crisis de subjetividad histórica al igual que del sujeto de la historia. La novela corta de Strauss muestra cómo la construcción de la subjetividad no se basa en la experiencia subjetiva⁶⁶ sino que gira en torno a la organización del conocimiento histórico.

El estudio del narrador se concentra en el fenómeno de una ansiedad cultural en el Weimar del siglo dieciocho llamado "teatrauma". El término alude tanto al teatro como al trauma, y el autor afirma que los aristócratas de Weimar vivieron el trauma del colapso del orden social como si se hubiesen visto atrapados en un escenario teatral. Ellos

... estaban irritados por la idea grotesca del horror de que nada, ni las más privadas e íntimas de sus actividades estaban protegidas de la mirada fija de un

65 Gumbrecht, *op. cit.*, p. 420.

66 Como lo señalan Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, "toda 'experiencia' depende de las condiciones discursivas precisas de la posibilidad". Véase Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*, 1985, p. 115.

público que se había vuelto total e infinito. En todo momento y en todo lugar se sintieron a sí mismos actuando en el escenario de un teatro, observados constantemente no sólo por gente de su misma clase, sino también por una multitud inconmensurable de espectadores desconocidos.⁶⁷

Puesto que el narrador ubica el comienzo de este estudio en 1969, no es difícil comparar esta exposición a la mirada penetrante de un público anónimo con la experiencia de muchos activistas estudiantiles confrontados con la politización de su subjetividad, es decir, con el reemplazo de su yo privado por uno público. Dado que todos los aspectos privados de la subjetividad estaban abiertos a la politización, estos también eran “observados constantemente” por la mirada teóricamente abstracta del discurso político. Así, los aristócratas de Weimar en “Teatrauma” corresponden a los hombres y mujeres jóvenes, burgueses, quienes fueron politizados por el movimiento estudiantil. No obstante, también hay diferencias en la narrativización de este trauma: mientras que los aristócratas de Weimar organizaron su experiencia traumática en torno a la metáfora del teatro, los miembros del movimiento estudiantil escogieron diferentes representaciones de sus

67 Botho Strauss, *Theorie der Drohung*, 1975, p. 65.

experiencias históricas traumáticas más propios de los años setenta. Estaban teóricamente informados, así que consideraban al psicoanálisis, por ejemplo, como un discurso adecuadamente racional para trazar sus experiencias en el movimiento estudiantil.

No es casual que el narrador recurra a Freud como uno de los teóricos con quien está tratando de explicar esta ansiedad cultural. En efecto, va quedando claro —aunque la novela corta nunca lo dice explícitamente— que el narrador alguna vez fue un miembro del movimiento estudiantil quien ya no puede recordar sus experiencias a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Por supuesto que no se trata sencillamente de un olvido sino de la represión debida a una experiencia traumática, pero el texto también muestra que el trauma mismo nunca puede representarse como tal; más bien, siempre es transformado y desplazado por el proceso de la narrativización. La inestabilidad de este proceso se manifiesta conforme el interés del narrador se traslada de Freud como científico a Freud como escritor. Está claro que la dimensión literaria de Freud contribuye más a su estudio que la científica: “Ahora no había duda de que Freud como autor pertenecía a mi tema y que el primer capítulo de “Teoría de la amenaza” lo abordaría”.⁶⁸ Este comentario evade el

68 *Ibid.*, p. 79.



pasado, presente y futuro, todos encarnados en el título “Teoría de la amenaza”. De este modo, el pasado (el siglo dieciocho) impacta en el presente (el final del movimiento estudiantil) así como en el futuro (el tiempo del lector de la novela corta de Strauss). El hecho de que los niveles temporales en este “espacio de simultaneidad” (Gumbrecht) no puedan ser desenredados uno del otro muestra que los significados aún están abiertos, y si la experiencia histórica central radica aquí en el movimiento estudiantil, entonces la novela corta sugiere que su significado tampoco se ha decidido. Como resultado, no es posible anclar su significado en una gran narrativa, como el marxismo. Sin embargo, esta nueva lectura no descarta la posibilidad de la interpretación política asociada con el marxismo. Aun cuando el narrador se refiere negativamente a “la totalidad ineludible de la explicación política [...] de la cual ni el pensamiento más particular ni la tensión nerviosa más sencilla puede retirarse”,⁶⁹ él también señala que la historiografía no puede funcionar sin una interpretación política: “no existe un texto que no escriba más sobre su autor de lo que él diga de sí mismo; ningún texto que no dé más a entender de lo que el autor mismo ha entendido —es mi opinión, por lo tanto, que este extra de un

69 *Ibid.*, p. 98.

texto puede ser revelado principalmente por una lectura política".⁷⁰

Al mismo tiempo, esta noción de la interpretación política puede ser igualmente revolucionaria y reaccionaria. Por consiguiente, el título "Teoría de la amenaza" aparece repentinamente en un panfleto de una asociación de empresarios alemanes, en el que designan estrategias para impedir las huelgas masivas. La novela corta, entonces, sugiere que la interpretación política no sólo tiene que luchar por representar experiencias históricas sino que también tiene que reflexionar sobre su propio sesgo ideológico. Lo que distingue a la interpretación política, tal y como la define el narrador, de este panfleto, es que este último no reflexiona sobre su uso de lo político. Para la interpretación política es por lo tanto importante no sólo representar experiencias históricas reales sino también reflexionar sobre su propia ceguera, es decir, el "plus del texto" que elude su autocomprensión epistemológica. Por la misma razón, la alusión a la teoría en "Teoría de la amenaza" advierte sobre la teorización en general. La presencia esquiva de las experiencias históricas puede verse amenazada, es decir, destruida, por una interpretación política que es excesivamente teórica – por esto el interés del narrador en Freud como autor más que como teórico.

70 *Idem.*

Al concentrarse en la naturaleza inestable de las interpretaciones políticas, Strauss deja abierta la pregunta sobre si las experiencias históricas de ciertos miembros del movimiento estudiantil, como las del narrador, pueden representarse en lo más mínimo. Mientras que un crítico ha sugerido que esta apertura distingue la dimensión utópica de *Theorie der Drohung* (Adelson), la idea de lo utópico también pospone cualquier decisión sobre la representación de la historia. Más bien, el "presente complejo" (Gumbrecht) de la novela corta es tal que incluye lo utópico, sugiriendo que el futuro sólo puede ser imaginado como una construcción del presente. El hecho de que el pasado es igualmente una construcción del presente en *Theorie der Drohung* subraya el que "una perspectiva historiográfica de simultaneidad engendre múltiples paradojas".⁷¹

La sección española

La siguiente parte de este ensayo explorará la reconstrucción de la subjetividad a diferencia de una politización marxista restrictiva de la subjetividad. El movimiento hacia articulaciones epistemológicamente más indefinidas de la subjetividad será trazado en los escritos de Manuel

71 Gumbrecht, *op. cit.*, p. 437.

Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina. Como en la sección anterior, mi exposición comenzará con un énfasis en las prácticas vanguardistas. Mientras que el proyecto vanguardista de transformar la vida diaria lo revitalizó en Alemania el movimiento estudiantil, en España puede relacionarse con un movimiento colectivo parecido, *La Movida*, que surgió a principios de los años setenta. A diferencia del movimiento estudiantil alemán, *La Movida* no propuso una politización de la subjetividad basada en la teoría. Si el movimiento estudiantil se encontraba en las universidades, *La Movida* se desarrolló en los espacios urbanos, caracterizando prácticas urbanas más que intelectuales.

Empiezo con un enfoque sobre la relación entre *La Movida* y el marxismo español en la coyuntura de 1975⁷² para cerrar con una lectura de *El invierno en Lisboa* (1987) de Muñoz Molina que corresponde a *Theorie der Drohung* como la reconstrucción más posmoderna de la subjetividad en este estudio. Por el mismo motivo, la incertidumbre epistemológica que moldea esta posmodernidad ya

72 Mientras que este año marcó una crisis para el marxismo español, la crisis de su contraparte alemana no puede vincularse a un año específico, sino que más bien fue el resultado de una interpretación del marxismo cada vez más dogmática en el movimiento estudiantil cuyos inicios datan de finales de los años sesenta. No obstante, los contextos alemanes y españoles se traslapan en cuanto al uso de las prácticas vanguardistas para rearticular la subjetividad más allá de su conceptualización marxista.

está presente en *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán que data de 1975.

La reinscripción de la vanguardia histórica en la cultura española a principios de los años setenta marcó un desafío al paradigma dominante en el campo intelectual, es decir, el marxismo. La vanguardia reapareció en forma de La Movida, que constituyó un movimiento heterogéneo formado por músicos, artistas gráficos, actores, escritores y cineastas. Ubicada fuera de las instituciones de arte, sus prácticas urbanas tenían el carácter de *performances* que desafiaban la noción “orgánica” de la obra de arte tal y como la definían estas instituciones. Sin embargo, en la siguiente introducción a La Movida no me extenderé más sobre estas *performances*. Más bien, hablaré sobre la interpretación de Teresa Vilarós sobre La Movida que se concentra en su relación con el marxismo. El retrato negativo de La Movida que hace Vilarós revela una práctica hegemónica que manifiesta la relación intrincadamente antagonista entre el marxismo y La Movida alrededor de 1975.⁷³

73 Este antagonismo presupone la construcción de prácticas hegemónicas: “Sólo la presencia de un área extensa de elementos flotantes y la posibilidad de su articulación a campos opuestos – lo que implica una redefinición constante de estos últimos – es lo que constituye el terreno que nos permite definir una práctica como hegemónica”. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *op. cit.*, p. 136.

De acuerdo con el ensayo de Vilarós "Los monos del desencanto español", "[a] principios de los años setenta, la clase intelectual española estaba todavía necesariamente marcada y afectada por una utopía de transformación social revolucionaria y radical".⁷⁴ Para Vilarós, esta utopía se deriva del marxismo. Este "discurso cohesivo y colectivo, que en el caso español podía identificarse ampliamente como marxista",⁷⁵ comenzó a decaer después de la muerte del dictador: "La muerte de Franco señala la retirada de la utopía".⁷⁶ No obstante, ella sí distingue claramente el efecto que tuvo 1975 sobre el utopismo marxista. Por una parte, está catalogado como una "retirada", por otra, aparece como un claro rompimiento: "El 75 representó el fin de la utopía".⁷⁷ Esta falta de una distinción clara entre el fin de la utopía y su desaparición gradual es importante para la discusión de La Movida. Dentro de los términos de su argumentación, este movimiento no podría haber existido si el utopismo marxista hubiese llegado a su fin en 1975. En el ensayo de Vilarós, La Movida se determina por el descenso del marxismo, y puesto que ella no le da ninguna identidad propia a La Movida, su sola apariencia depende de este decaimiento. Así, La Movida

74 Teresa Vilarós, "Los monos del desencanto español", 1994, p. 218.

75 *Ibid.*, p. 229.

76 *Ibid.*, p. 221.

77 *Idem.*

es presentada como el fruto autodestructivo y decadente de un marxismo en desaparición:

La expansión extática de La Movida —criada en alcohol, hachís, poppers, cocaína y caballo— tiene el sentido de conjurar el efecto monumental de la resaca producida por la pérdida del contenido utópico de la superestructura cultural de la resistencia a la dictadura.⁷⁸

Entre más grande es este movimiento, más visible su origen en un marxismo en desaparición; no se le otorga una identidad propia.

La sugerencia de Vilarós de que el “efecto monumental” de la disminución del marxismo tuvo un efecto serio sobre la cultura española es un hecho aceptado en las discusiones sobre la transición en España. Además, en general se reconoce que 1975 señaló la muerte o desaparición del marxismo. No obstante, el asociar este año con la desilusión pinta un retrato innecesariamente negativo de la cultura española en esa coyuntura: “El 75 representó [...] la constatación del desencanto”.⁷⁹ Además, el uso de un término como “desencanto” es problemático porque presupone su opuesto, es decir, un período de prosperidad cultural y de ilustración. Claramente, el utopismo (marxis-

78 *Ibid.*, p. 227.

79 *Ibid.*, p. 221.

ta) resume dicho período en la argumentación de Vilarós. Ella eleva el marxismo a tal grado que su decaimiento produce un “efecto monumental” en el mejor de los casos, paralizando la producción cultural, y en el peor, generando la decadencia cultural, como en *La Movida*. Además, la oposición entre el marxismo y *La Movida* también es descrito en términos de metáforas de salud y enfermedad; es decir, se privilegia el cuerpo utópico sano del marxismo por encima del cuerpo enfermo de *La Movida*. Puesto que *La Movida* no es sino la función de un marxismo en decadencia, personifica la misma enfermedad que un marxista utópico no debe tener. Vilarós establece una diferencia entre la enfermedad de *La Movida* como algo transitorio (“resaca”) y algo permanente (“mono”): “*La Movida* del ‘mono’, no tenía que ver con ‘construcción’. Tenía que ver con el exceso, con la ruina”.⁸⁰ Si la ruina señala el efecto del tiempo, entonces la división que hace Vilarós del cuerpo marxista en uno sano (utopía) y uno enfermo (*Movida*) sugiere que, después de todo, el año de 1975 no destruyó totalmente al marxismo. En verdad, la enfermedad de *La Movida* afecta sólo la parte histórica del cuerpo marxista, es decir, esa parte del cuerpo que se ha expuesto al tiempo. En contraste, el cuerpo utópico del marxismo persiste incorrupto y no corroído.

80 *Ibid.*, p. 226.

El retrato negativo que hace Vilarós de La Movida, por tanto, opera con una noción no histórica del marxismo. Si bien insiste en el descenso del marxismo, no muestra los efectos de éste en el marxismo; más bien, los muestra indirectamente a través del descenso de La Movida. Su enfoque en la desintegración de La Movida, por tanto, le permite ignorar la desintegración del marxismo. Esto resalta una idea ahistórica del marxismo en la medida en que Vilarós no delinea el proceso a través del cual decae un marxismo culturalmente hegemónico. Este proceso debe explorarse sobre el ejemplo del marxismo, no proyectándolo sobre La Movida. Además, esta proyección implica que no es posible representar la decadencia del marxismo al interior del marxismo. Ciertamente no es imposible representar dicha decadencia, pero yo sostengo que Vilarós no emprende una investigación correspondiente debido a su prejuicio contra La Movida. Su "medicación" de La Movida, por tanto, deja entrever un acercamiento culturalmente conservador que tradicionalmente ha reflejado la cultura de masas con metáforas de enfermedad. En efecto, su discusión sobre La Movida como una cultura de las drogas (auto)destructora, acentúa el miedo culturalmente conservador de la cultura de masas. Mientras que el conservadurismo cultural de Vilarós se basa finalmente en una identificación nostálgica con el marxismo, éste ignora los acercamientos post-marxistas a la

cultura de masas que se concentran en la estrategias de apropiación a través de las cuales sus consumidores construyen híbridas posiciones subjetivas.⁸¹ Puesto que la música de rock y las tiras cómicas jugaron un papel clave en La Movida, se pueden plantear preguntas sobre el significado de estas prácticas para la formación de la identidad de los artistas, así como de su público. Al reducir La Movida a una mera función del marxismo y al homogeneizarla como una cultura de las drogas, Vilarós impide dicha exploración. No obstante, una de las ventajas de su ensayo es que coloca al marxismo y a La Movida como antagonistas en la construcción hegemónica de la cultura española alrededor de 1975. *Tatuaje* (1975), de Manuel Vázquez Montalbán, ejemplifica aún más el hecho de que “la hegemonía debe surgir en un campo atravesado por antagonismos en todas las direcciones”.⁸²

Pepe Carvalho, el protagonista y detective privado de *Tatuaje*, encarna al intelectual marxista, culturalmente elitista, desafiado por La Movida. El hecho de que 1975 marque la disminución del marxismo⁸³ se repite en la manera como Carvalho se describe a sí mismo como un ex

81 Para una discusión crítica de las teorías latinoamericanas de la posmodernidad, consulte a Hermann Herlinghaus y Monika Walter, “Lateinamerikanische Peripherie – diesseits und jenseits der Moderne”, 1997.

82 Laclau y Mouffe, *op. cit.*, p. 135.

83 Vilarós, *op. cit.*, p. 221.

marxista. Sin embargo, su distancia del marxismo no sugiere que él se adhiera a La Movida en lo más mínimo. A diferencia del ensayo de Vilarós, la novela de Vázquez Montalbán no sugiere que la crisis del marxismo pueda entenderse indirectamente a través de La Movida. Al concentrarse en la crisis del marxismo y en su modo asociado de ficción, el realismo, *Tatuaje* pinta un cuadro más complejo de la relación antagónica entre el marxismo y La Movida alrededor de 1975. Este antagonismo se representa en el nivel del contenido yuxtaponiendo al detective ambivalentemente marxista a una víctima de homicidio cuya biografía Carvalho está reconstruyendo en el transcurso de la novela. Aunque la novela no identifica explícitamente a la víctima como postulante de La Movida, puede ser identificada con el movimiento. Si bien no se trata de un artista verdadero de La Movida, personifica la trasgresión del movimiento de los límites espaciales, sociales y subjetivos.

La novela no sólo sitúa este antagonismo en el nivel del contenido sino también en el nivel de la forma. La forma de La Movida está representada en el género híbrido de la novela, que se deriva tanto del realismo del siglo diecinueve como de la dura historia policíaca norteamericana de Raymond Chandler y Dashiell Hammett. *Tatuaje* se debe más al primero, como se puede ver en esta referencia irónica y tímida al héroe de Chandler, Philip Marlowe:

Carvalho no quería extremar la sorna, ni comportarse como un personaje de Chandler enfrentado a un policía tonto y brutal de Los Ángeles. Entre otras cosas porque el inspector no era un policía tonto y brutal de Los Ángeles y él no era un personaje de Chandler.⁸⁴

No obstante, en la novela no predomina del todo la influencia de Chandler. Si esta influencia puede relacionarse metonímicamente con la cultura de masas y La Movida, entonces también tiene su antítesis en la cultura de elites. El discurso narrativo del realismo literario del siglo diecinueve se opone a la historia policíaca en el nivel de la forma, así como Carvalho y su víctima de homicidio caracterizan a los antagonistas en el nivel del contenido. Por otra parte, estas oposiciones en los registros de la forma y del contenido no están firmemente separados uno del otro sino más bien inextricablemente vinculados entre sí, como lo demostraré en mi exposición sobre *Tatuaje*.

Con respecto al antagonismo formal en *Tatuaje*, el ensayo de Vázquez Montalbán: "Sobre la inexistencia de la novela policíaca española" revela su concepto del realismo. Para el autor, la novela policíaca española es una función de la crisis del realismo español: "hay que [...] derivar [la novela policíaca – R.S.] de la famosa crisis del realismo

84 Manuel Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, 1993, p. 88.

social español, del realismo crítico".⁸⁵ Esta declaración parece recordar la argumentación determinista de Vilarós, quien hizo hincapié en la dependencia de la cultura de masas (La Movida) en un discurso cultural elitista, en su caso el marxismo. En contraste con Vilarós, Vázquez Montalbán otorga un papel más activo a la cultura de masas al punto que la novela policíaca española "reintroduce la posibilidad de un discurso realista, pero al margen de todos los realismos agotados".⁸⁶ Por consiguiente, la novela policíaca española no está determinada por el agotamiento de un discurso cultural elitista (aquí me refiero al realismo), sino que desempeña un papel constructivo en la perpetuación de dicho discurso. En la medida que *Tatuaje* no sólo perpetúa el realismo sino también muestra el alcance de su agotamiento, la cultura de masas señala una crítica de la cultura elitista y no meramente, como en Vilarós, un reflejo de la desintegración de la cultura de elites.

En *Tatuaje*, el realismo está encarnado en el narrador omnisciente, cuyo punto de vista es en gran parte idéntico al de Carvalho. El uso que hace el narrador omnisciente del realismo del siglo diecinueve puede ejemplificarse en su descripción de los interiores de las casas burguesas, par-

85 Manuel Vázquez Montalbán, "Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España", 1989, p. 53.

86 *Ibid.*, p. 54.

ticularmente su devoción a los detalles muy pequeños. El pasaje siguiente que tiene lugar en una casa burguesa catalana podría fácilmente derivarse de un texto de Balzac, Flaubert, Fontane o Pérez Galdós:

En el arranque de la balaustrada de la escalinata de mármol color café, un alto San Jorge de yeso despinado elevaba la lanza sobre un dragón-lagarto retorcido y airado. Al fondo, en el primer descansillo, el ojo de un rosetón con la bandera catalana centraba la escenografía en un apoteosis intencional de la exaltación de la omnipotencia de una burguesía en sus años de madurez y de voluntad creativa.⁸⁷

Ahora, si se ve más detenidamente, este pasaje presenta un realismo curiosamente hiperbólico. Primero, la concatenación de apoteosis, exaltación y omnipotencia es innecesaria ya que una palabra hubiese bastado. Segundo, la referencia explícita a una burguesía también es superflua puesto que la estatua de San Jorge ya nos cuenta la historia moralizante de la victoria sobre el mal y las virtudes de la moderación moral. En contraste, los realistas del siglo diecinueve representaban los valores morales indirectamente por medio de la atención a los detalles. Esto se basaba en la idea de que el lector podría conocer, digamos,

87 Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, op. cit., p. 165.

la afiliación de clase por la descripción de un interior. Al explicarle al lector lo que está leyendo, el narrador omnisciente en este pasaje se aparta de este modelo del realismo del siglo diecinueve. De este modo, esta parte refleja lo que Vázquez Montalbán llama el agotamiento del realismo. Si la novela policíaca ofrece un nuevo realismo “al margen” (Vázquez Montalbán) de este agotamiento, entonces esta cita está escrita desde los márgenes, es decir, el lugar donde se cruzan los realismos nuevos y viejos. Así, mi argumento es que la guía que el narrador da al lector en esta parte está inspirada por el realismo de la dura novela policíaca norteamericana, la cual facilita el proceso de lectura porque el narrador le da al lector pistas frecuentes sobre cómo leer un acontecimiento particular. Mientras que las múltiples significaciones de un objeto se le van revelando hermenéuticamente, sólo de manera gradual, al lector de ficción realista del siglo diecinueve, la intervención del autor en la novela policíaca dura desalienta las inspecciones más detalladas de este tipo.

El hecho de que el narrador omnisciente de *Tatuaje* le dice aquí al lector cómo interpretar esta cita muestra la imbricación intrincada entre un discurso de narración realista y uno de cultura de masas. Esta confluencia de discursos en el nivel formal refleja el contexto histórico en el cual el marxismo, que aquí está asociado con el realismo, y La Movida, ya se habían estado fecundando el uno al

otro. Publicada en 1975, *Tatuaje* refleja por tanto los desarrollos culturales de inicios de los años setenta, que también fue el período en que surgió La Movida.⁸⁸ En el nivel del contenido, sin embargo, se lleva a cabo una inversión curiosa por medio de la cual la monotonía hermenéutica se asocia más con el detective marxista, que con la cultura de masas. Julio Chesma, la víctima de homicidio, es quien encarna la multiplicidad latente del sentido. Mientras que Carvalho se identifica a sí mismo como “un apóstata cínico”,⁸⁹ Chesma no representa una visión cínicamente desapegada de la realidad social, sino que está más bien muy comprometido con la vida social y ocupado con su resignificación. Cuando encuentran su cuerpo, la única señal de su identidad es un tatuaje que declara “He nacido para revolucionar el infierno”.⁹⁰ Si Carvalho descubre después que Chesma viene de la clase trabajadora, la promesa escrita en el tatuaje se refiere asimismo a la trasgresión de Chesma de su propia marginalidad social, es decir, “el infierno”.

Esta trasgresión social fascina a Carvalho. Basada en el modelo de Marlowe de Chandler, el detective duro y cínico

88 “En Barcelona, los movimientos de la vanguardia que se pueden asociar al posmodernismo empiezan ya antes del 75”. Vilarós, *op. cit.*, p. 220.

89 Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, *op. cit.*, p. 59.

90 *Ibid.*, p. 9.

muestra, típicamente, poco interés en su caso. Por tanto es raro que él se comprometa emocionalmente con su caso. Como lo dice el narrador omnisciente, "Carvalho había hecho cuestión personal el completar el recorrido del cuerpo de Julio Chesma".⁹¹ Más que eso, "Se sentía poseído por la investigación [...] Era como si recuperara una potencia perdida, aunque dolorosa: la capacidad de entusiasmo".⁹² Uno se pregunta entonces qué dispara el interés de Carvalho. El propio Carvalho da una pista cuando admite que "me fascinó la diferencia que había entre lo que aquel chico era y lo que podía ser".⁹³ Lo que la víctima de homicidio podría haber sido está encarnado en la promesa escrita en su tatuaje, y si la reconstrucción lleva a Carvalho a concluir que su vida actual se quedó corta en relación a esta promesa, entonces la subjetividad de Chesma radica en la diferencia entre la apariencia y la realidad. Esta diferencia no puede integrarse a un concepto estable de identidad porque el tatuaje señala un exceso metafórico que se resiste a la reconstrucción de la biografía de Chesma que hace Carvalho.

Por consiguiente, la reconstrucción de Carvalho señala un ejemplo de lo que Slavoj Žižek llama el proceso de simbolización. Žižek sugiere que este proceso se genera

91 *Ibid.*, p. 95.

92 *Ibid.*, p. 99.

93 *Ibid.*, p. 107.

por algún exceso que no puede integrarse, pero que también se reinventa en la simbolización. Se refiere a este exceso con el concepto lacaniano de lo “real”:

Tenemos lo real como el punto de partida, la base, la fundación del proceso de simbolización (es por eso que Lacan habla de la ‘simbolización de lo Real’) es decir, lo Real que en cierto sentido precede el orden simbólico y es subsecuentemente estructurado por éste cuando se ve atrapado en su red: éste es el gran motivo lacaniano de la simbolización como un proceso que mortifica, agota, vacía y esculpe la plenitud de lo Real del cuerpo viviente. Pero lo Real es al mismo tiempo el producto, resto, sobra, desechos de este proceso de simbolización, los residuos, el exceso que se escapa de la simbolización y es como tal producido por la simbolización misma.⁹⁴

En la medida en que lo “real” es “producido por la simbolización misma”, Zizek sostiene que éste es inventado nuevamente por la simbolización. Si lo “real” no es metafórico tanto como neutral, también puede postularse como algo que no significa nada en sí mismo. Así, el tatuaje “He nacido para revolucionar el infierno” es primero que nada una afirmación en blanco que significa distintas cosas para distintos lectores. En otras palabras, el tatuaje

94 Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, 1989, p. 169.

no tiene propiedades inmanentes que exijan que se lea de cierta manera; ni necesariamente se refiere a la vida de Chesma. En contraste, Carvalho pretende suturar la brecha entre el tatuaje y la vida de Chesma, creyendo que el tatuaje contiene el misterio de su existencia. Como detective cínicamente despreocupado y, por tanto, "objetivo", él debe terminar su investigación después de haber reconocido precisamente la brecha entre apariencia y realidad que constituye la subjetividad de Chesma. Este sería el momento para terminarla porque ya no hay nada más que se pueda saber sobre Chesma. Mientras que Carvalho puede ciertamente reconstruir acontecimientos empíricos en la vida de la víctima, estos acontecimientos no están ligados lógicamente al tatuaje. Por consiguiente, la reconstrucción de Carvalho siempre es una interpretación subjetiva, es decir, una reinvención de Chesma que no puede afirmar ninguna verdad epistemológica.

Al mismo tiempo, la reconstrucción de Carvalho difiere del positivismo de un Sherlock Holmes en la medida en que le falta la certeza epistemológica de éste. En efecto, si dicha certeza también inspira el realismo del siglo diecinueve, entonces la investigación de Carvalho se desarrolla "al margen de todos los realismos agotados" (Vázquez Montalbán). Así, su reconstrucción de Chesma está ya siempre arruinada por la pérdida de la certeza episte-

mológica del realismo. A fin de cuenta, el cierre a partir del tatuaje de Chesma señala una resolución ambigua del caso: por una parte, él ancla este significante flotante en una canción de Concha Piquer sobre un marinero que deja a su amante de Barcelona.⁹⁵ En la medida en que los protagonistas en esta canción provienen del medio de la clase trabajadora, Carvalho ensaya la práctica realista de basar la subjetividad en la clase social. Por otra parte, esta canción es a su vez una representación imaginaria de la clase trabajadora dentro del contexto de la cultura de masas. En efecto, esta dependencia de un producto de la cultura de masas para anclar el realismo, es decir, el cierre realista de la subjetividad de Chesma, refleja la relación inextricable entre el realismo y la cultura de masas en *Tatuaje*. Si la reconstrucción de Carvalho distingue lo que Žizek llama una simbolización que produce el intérprete, entonces también dice más sobre Carvalho que sobre Chesma. La novela presenta no sólo una imagen inventada de un participante de La Movida, sino que también sugiere que la representación de La Movida es transmitida por la alta cultura, es decir, el realismo.

En este sentido, *Tatuaje* anticipa la lectura que hace Vilarós de La Movida a través del lente del marxismo. En

95 Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, op. cit., p. 169.

ambos casos, La Movida no es representada en la complejidad de su realidad histórica, sino como una fantasía ideológica del marxismo. Vázquez Montalbán y Vilarós, en tal caso, sugieren que la decadencia del marxismo liberó representaciones ideológicas del otro cultural que desafían la base racionalista de la crítica de la ideología marxista. Mientras que Peter Sloterdijk sostiene que el descenso del marxismo necesitaba una reevaluación de la crítica de la ideología, Vázquez Montalbán y Vilarós evitan dicho autocuestionamiento y siguen operando con la idea de una "falsa conciencia". Adicionalmente, su relación hacia el otro cultural se caracteriza por la ambigüedad del deseo y el miedo: por una parte, La Movida se desea porque encarna la diferencia, mientras que el marxismo respectivo se basa en el concepto de identidad; por otra, La Movida genera miedo porque establece la diferencia en prácticas autodestructivas. Aunque no "medica" La Movida, *Tatuaje* anticipa el ensayo de Vilarós al asociar a Chesma con un círculo internacional de narcotraficantes y con relaciones promiscuas con mujeres de la clase alta. Puesto que la imagen de La Movida en Vilarós y en Vázquez Montalbán consiste de proyecciones, su meta es deslegitimar el movimiento como una alternativa viable al marxismo.

Publicada en 1979, *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza muestra hasta qué grado La Movida se ha popularizado en la cultura española después

de 1975. Las prácticas peligrosamente transgresoras —o una promesa meramente tatuada de trasgresión— de este movimiento se han desvanecido y han sido reemplazadas por los discursos de liberación individual, como la emancipación sexual y el psicoanálisis. La novela de Mendoza, por ejemplo, parodia a éste último, refiriéndose a “un psicoanálisis barato y tendencioso”.⁹⁶ Esta no es la única instancia de parodia en *El misterio de la cripta embrujada*; de hecho, la novela parodia la figura del detective convirtiéndolo en un paciente en un hospital psiquiátrico. Puesto que la parodia también depende de aquello que trastoca, hay que prestarle una mayor atención al uso que la novela hace del psicoanálisis. Esto mostrará que el texto está moldeado en la narrativa edípica en que la subjetividad emerge después de una rebelión exitosa contra el padre. También sostendré que este uso “serio” del psicoanálisis coexiste con su parodia en la psicología *pop*; es decir, no me voy a concentrar en la novela únicamente como parodia. Más bien, el psicoanálisis y la psicología *pop* serán separadas analíticamente, convirtiéndolos así en dos discursos distintos. Este procedimiento heurístico me permite continuar mi discusión sobre dos discursos distintos en la novela policíaca española en términos de dos posiciones distintas de sujeto cultural. Mientras que en *Tatuaje* estos

96 Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, 1979, p. 160.

discursos han sido identificados como el marxismo y La Movida, aquí aparecen como el discurso del padre, relacionado con el antiguo orden represivo, y como el discurso de la cultura de masas asociada con la psicología *pop*.

Si la reconstrucción de Chesma que hace Carvalho reveló más sobre Carvalho que sobre Chesma, esta idea del detective que se reconstruye a sí mismo a través de su investigación no está presente en la novela de Mendoza. Más bien, la solución exitosa de varios casos lograda por el detective no se relaciona con la formación de su subjetividad. El protagonista que no ha sido nombrado en *El misterio de la cripta embrujada* simplemente no se desarrolla, al vivir de manera permanente en una institución psiquiátrica; un inspector de policía omnipotente lo deja salir de vez en cuando para resolver casos que son demasiado difíciles o demasiado delicados culturalmente para que la policía los maneje. El hecho de que el detective resuelva exitosamente no sirve de nada ya que el inspector lo vuelve a meter a la institución una y otra vez. Aunque su médico le informa al inspector que el detective no tiene nada,⁹⁷ el inspector se niega a liberarlo. El hecho de que este último no esté abierto al argumento del psiquiatra, lo retrata como una figura irracional que ejerce un poder

97 "Comisario —dijo señalándome a mí, pero dirigiéndose al comisario—, está usted en presencia de un hombre nuevo de quien hemos erradicado todo vestigio de insania". *Ibid.*, p. 13.

mítico sobre la vida del detective. El detective, mientras tanto, ofrece su propia explicación sobre por qué ha sido remitido a distintas instituciones:

Soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficiente, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo, un pelo de tonto: las bellas palabras, engarzadas en el dije de una correcta sintaxis, pueden embelesarme unos instantes, desenfocar mi perspectiva, enturbiar mi visión de la realidad.⁹⁸

El desplazamiento temporal del presente (soy) al pasado (fui) es seguido por uno semántico en la medida en que la lista de “loco”, “malvado” y “delincuente”, y “una persona de instrucción y cultura deficiente” no ofrece ninguna forma estable de identidad. Puesto que él reconoce que las bellas palabras lo seducen fácilmente, la forma le importa más que el contenido. Este último se limita a su declaración de que nunca fue a la escuela. Al mismo tiempo, él no ha logrado del todo evadir las instituciones estatales; ahora está recluido en un hospital para enfermos

98 *Ibid.*, p. 15.

mentales. Este hecho no es irónico sino más bien indicativo del éxito final que tuvo el Estado para disciplinarlo. Aún así, esto también llega demasiado tarde, puesto que este autodidacta ya ha construido su propia identidad inestable por medio del uso del lenguaje, es decir, un tipo de lenguaje particularmente barroco. Al punto que su autodidactismo estaba organizado en torno a la sintaxis ("una correcta sintaxis"), éste se ha conformado a un cierto principio de orden, o ley.

Esta asimetría entre forma y contenido, es decir, entre el orden sintáctico y el desplazamiento semántico apunta a la posición intersticial de este detective que no ha sido nombrado dentro del orden simbólico. Según Lacan, la inscripción del sujeto en el orden simbólico sucede a través del lenguaje. En su fase inicial, el orden simbólico divide al sujeto de su deseo y lo/la lleva a su desplazamiento en el lenguaje. Los sujetos masculinos tienen la oportunidad de detener este desplazamiento centrándose en un "significante paterno", o ley. Una vez identificados con este significante, se supone que el sujeto masculino lo supera luego; si no, su fijación edípica en el padre permanecerá igual. La versión lingüística de Lacan de la narrativa edípica ilumina la subjetivización peculiar del detective de Mendoza. La presentación de sí mismo sugiere que ésta se ha organizado en torno a la ley del lenguaje.

Si esta ley funciona aquí como un significante paterno, la fascinación del detective con el lenguaje indica una falta de distancia con respecto a esta ley. De hecho, su institucionalización también subraya forzosamente su exposición al derecho penal. Sin poder desafiar los “significantes paternos” encarnados en la ley del lenguaje (“una correcta sintaxis”) y en el inspector, el detective nunca desarrolla una subjetividad en oposición a la ley. En el psicoanálisis lacaniano, esto significa que su subjetividad permanece edípica.

Dado el hecho de que el detective fue liberado por última vez en 1971, su subjetividad edípica se formó durante el régimen de Franco, quien fue presentado como la figura paterna omnipotente en la propaganda estatal. De este modo, la subjetividad edípica del detective se conformó a la condición de la dictadura. No obstante, el año de su actual liberación es 1976, y su subjetividad ahora aparece desplazada en una sociedad española donde dicha subjetividad sumisa ya no es requerida. Además, el psicoanálisis se ha vuelto popular como un discurso con el que los sujetos tratan de entender las limitaciones y las posibilidades de su auto-construcción. El detective está consciente de este discurso pero no lo considera como algo que esclarezca su propio auto-conocimiento: “pues sé que el subconsciente, además de desvirtuar nuestra infancia, tergiversar nuestros afectos, recordarnos lo que

ansiamos olvidar, revelarnos nuestra abyecta condición y destrozarnos, en suma, la vida".⁹⁹ Mientras que aquí él alude principalmente a sus experiencias decepcionantes con el tratamiento psicoanalítico, estas experiencias también le dan una perspectiva crítica sobre el uso popularizado del psicoanálisis como un supuesto discurso de liberación individual en la España nueva.

Él expresa esta crítica del psicoanálisis en su versión de psicología pop cuando su investigación le exige penetrar en una cueva oscura. Bien enterado de las connotaciones de la cueva como el inconsciente, el detective la describe como "esta alegoría arquitectónica de mi trayectoria vital".¹⁰⁰ Puesto que no ha tenido experiencias sexuales, su subjetividad edípica está dentro de la cueva confrontada con el miedo inconsciente a la homosexualidad. Este miedo se materializa en la figura del varón africano con quien sostiene el siguiente intercambio:

—¿Quién anda ahí?— pregunté muerto de miedo.

Y de su escondrijo salió un negro fornido, lustroso y cubierto con un taparrabos de lamé, el cual, aprovechando mi inmovilidad, se acercó a mí, tanteó mis glúteos y dijo con palmario sarcasmo:

99 *Ibid.*, p. 38.

100 *Ibid.*, p. 157.

—Yo soy aquel negrito de África tropical —y agregó haciendo resaltar contra su piel aceitada el elástico del braslip— y te voy a demostrar las múltiples cualidades de este producto sin par.

—Yo no soy gay— grité recurriendo a la terminología al uso, de la que le hice enterado. Tengo problemas como todo el mundo, pero no soy lo que usted piensa. Bien es cierto que no tengo nada contra la gayez, salvo que repruebo el uso de un barbarismo habiendo en nuestra lengua tantos sinónimos idóneos, fenómeno en el que veo, por lo demás, no sólo el servilismo de nuestra cultura a lo foráneo, sino un cierto pudor a denominar las cosas por su nombre.¹⁰¹

Debido a su falta de experiencias sexuales, el detective no puede afirmar su heterosexualidad. Al mismo tiempo, no es necesario ya que él critica la representación de la sexualidad en neologismos tales como "gay". Así, su última respuesta sugiere que la sexualidad no es un asunto de experiencia sino de discurso, y él se niega a hablar sobre ella a menos que haya una definición compartida de un discurso así. El intento conceptual del detective por desplazar la amenaza de la homosexualidad es inteligente, pero también absurdo: en la medida en que la sexualidad sólo puede ser representada en el discurso, no es posible "denominar a las cosas por su nombre".

101 *Ibid.*, p. 160.

La novela de Mendoza sitúa el desplazamiento discursivo de la sexualidad también en otro personaje, Mercedes Negrer. Alguna vez ella fue alumna en una universidad católica de la cual un día, una de sus alumnas desapareció misteriosamente. Ya que el detective tiene que resolver este misterio, le pregunta a Mercedes sobre su relación con ella. Al insinuar que había una relación lesbiana entre ella e Isabel, la alumna desaparecida, Mercedes apunta hacia nuevas posiciones de sujeto en la cultura española después de 1975, que ya no se conforman con el modelo de heterosexualidad:

Vamos, vamos, querido —dijo ella con un gesto de impaciencia, como si la interrupción le pareciera fuera de lugar—, no te hagas el estrecho. Es posible que entre Isabel y yo hubiera algo más que una simple camaradería escolar. A esa edad y en un internado, las tendencias sáficas no son raras.¹⁰²

Al mismo tiempo, su referencia vaga a las “tendencias sáficas” no deja clara la naturaleza precisa de esta relación. Por consiguiente, Mercedes no sólo apunta al lesbianismo como una posibilidad de una nueva experiencia sexual sino también a la sexualidad interracial. Está consciente del mito de la potencia del hombre negro, y con-

102 *Ibid.*, p. 111.

templa lo siguiente: “Yo pensé que con los negros podría sacar la tripa de mal año y comprobar de paso la veracidad de ciertos mitos culturales”.¹⁰³ Al no involucrarse nunca en una relación así, Mercedes permanece atrapada en este mito, es decir, en el discurso de la sexualidad. A diferencia del detective, ella no puede movilizar estrategias lingüísticas para desplazar exigencias discursivas sobre la subjetividad. En otras palabras, él puede negar estas exigencias porque sólo son producto del lenguaje. Lo puede hacer porque está consciente del hecho de que la “realidad” (“las cosas por su nombre”) no puede ser representada por el discurso. Por otra parte, Mercedes confunde la realidad histórica y cultural de la España nueva con el discurso, y su falta de estrategias metalingüísticas para parodiar los nuevos discursos de la psicología pop y de la liberación sexual se manifiesta a sí misma como una crisis de subjetividad: “A veces me disfrazaba y posaba para mí sola ante el espejo de mi cuarto. Soy una reprimida. Nunca me he ido a la cama con un tío. Me dan miedo los hombres. Mi sedicente promiscuidad es sólo un número que oculta mi poquedad. ¡Qué bochornazo!”.¹⁰⁴

Para el inspector, mientras tanto, Mercedes personifica todo lo que es culturalmente inauténtico en la España

103 *Ibid.*, p. 89.

104 *Ibid.*, p. 130.

nueva después de 1975. Al parodiarla, él sugiere que su crisis de subjetividad sólo puede superarse volviéndose incluso más inauténtica: “Nada le impide dejar atrás para siempre un exilio odioso y un pasado turbio y reintegrarse a la excitante vida barcelonesa, matricularse en Filosofía y Letras, hacerse trotskista, abortar en Londres y vivir feliz”.¹⁰⁵ No obstante, es posible que la multiplicación de posiciones discursivas de sujeto también le proveerán a Mercedes las aptitudes metalingüísticas para cuestionar nuevos discursos culturales. De este modo, ella se parecería al detective, pero puesto que su subjetividad femenina no está ligada al significante paterno y a la subjetividad edípica, ella también representa la posibilidad de subvertir al inspector. El detective edípico claramente no puede hacerlo y como es bastante apropiado, al final de la novela el inspector lo vuelve a meter a la institución. Mientras que uno sólo puede especular sobre el potencial subversivo de la subjetividad femenina de Mercedes, la siguiente discusión de dos escritores españoles de los años ochenta —Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina— se concentra en el papel de la subjetividad en la desestabilización de los discursos literarios predominantes.

En 1983, Luis García Montero, junto con otros poetas de Granada, publicaron el manifiesto “La otra senti-

105 *Ibid.*, p. 176.

mentalidad” en la que el grupo resume sus principios estéticos. El título de su manifiesto nos recuerda el concepto “Nueva Subjetividad” mencionado en el apartado sobre la literatura alemana, pero mientras que lo “nuevo” está conceptualmente relacionado con el origen y la autenticidad, el “otro” sugiere que cualquier articulación de la subjetividad, o sentimentalidad es ya siempre una reconstrucción. García Montero comienza esta reconstrucción ubicando expresiones de sentimentalidad en la poesía lírica: “la poesía es confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto”.¹⁰⁶ Él considera que esta comprensión convencional de la poesía es falsa, pero también necesaria para expresar de manera distinta la sentimentalidad en la poesía: “sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira —en el sentido más teatral del término— puede empezar a escribirla de verdad”.¹⁰⁷ Significativamente, García Montero no basa su noción de la poesía como una mentira en un concepto de verdad porque “[n]o nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar”.¹⁰⁸ Antes bien, la poesía es una actuación “en el sentido más teatral del término”, que consiste de signos que

106 Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, 1983, p. 11.

107 *Ibid.*, p. 14.

108 *Idem.*

interactúan sobre la página. El hecho de que los signos poéticos no obedezcan a ningún orden natural provee una perspectiva objetiva e indiferente sobre la representación de los sentimientos: "Cuando la poesía olvida su fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos)".¹⁰⁹ En efecto, la poesía ya no expresa sentimientos eternos sino mejor dicho unos históricamente específicos. Resumiendo la meta de "La otra sentimentalidad", García Montero declara: "[L]o que nosotros pretendíamos era reivindicar la intimidad como un territorio histórico, recuperar la mirada individual para la izquierda".¹¹⁰ Como varios escritores alemanes de los años setenta, "La otra sentimentalidad" trata de inscribir la intimidad en el discurso marxista, y su crítica del marxismo hace eco a la de Struck y Brinkmann: "[T]oda esta politización no se hacía para negar la individualidad, sino para rescatarla de un modo distinto, pegándole así de camino una reprimenda teórica a los estalinistas que se empeñaban en negar por decreto el derecho a la intimidad y a la diferencia".¹¹¹ Mientras que Struck y Brinkmann recurrieron a la vanguardia histórica para poder articular sus

109 *Idem.*

110 Luis García Montero, *Además*, 1994, pp. 16-17.

111 García Montero, *La otra sentimentalidad*, *op. cit.*, p. 15.

sentimientos, García Montero más bien permanece dentro de las formas líricas tradicionales,¹¹² reordenando sus signos para construir nuevas representaciones poéticas.

Después de esta introducción a la poética de "La otra sentimentalidad", haré una breve exposición de dos poemas a fin de ejemplificar este nuevo orden. En el poema sin nombre "XXV" de *Diario cómplice*, la voz narrativa coloca en primer plano la construcción textual de su subjetividad: "Recuerda que yo existo porque existe este libro, / que puedo suicidarnos con romper una página".¹¹³ Estos dos renglones debilitan irónicamente una declaración anterior en el poema en la que él se separaba a sí mismo de su destinatario: "Recuerda que tú existes tan sólo en este libro".¹¹⁴ Mientras que esta afirmación anterior sugería que la voz narrativa ocupa una posición fuera del texto, la última lo coloca en el mismo nivel textual que el "tú". Puesto que esta posición textual es frágil ("puedo suicidarnos con romper una página"), la autoridad epistemológica del enunciante también se ha perdido. Asimismo, "Canción ofendida" de *Las flores del frío* también cuestiona el lugar del narrador: "Pero el yo no ha encontrado todavía / su

112 Sus poemas tienen la influencia de la tradición española de la "poesía de la experiencia" de los años cincuenta y sesenta.

113 Luis García Montero, *Diario cómplice*, 1987, p. 47.

114 *Idem*.

lugar en la frase, / Baudelaire".¹¹⁵ Por "frase", García Montero hace una referencia metonímica ya sea a la poesía de Baudelaire o a la poesía española de la experiencia. Si ésta alude a Baudelaire, entonces el hecho de que el "yo" aún no haya encontrado su representación en Baudelaire, indica la distancia entre el poeta y el poema francés moderno – y puede que también de la modernidad. Si ésta se asocia con la poesía narrativa de la experiencia, frecuentemente usando frases enteras, entonces Baudelaire funciona como un modelo con el cual se puede enriquecer esta tradición española de poesía, ya que no se ha usado lo suficiente a Baudelaire.

Ambos poemas ejemplifican la sospecha de García Montero de la subjetividad poética. Mientras que el detective de Mendoza hace estallar el discurso con su habla desenfrenada, García Montero procede de manera más sutil, la cual es apropiada para la rearticulación de los afectos y la intimidad. Si la parodia del detective representa el sentido absurdo en su totalidad, el poeta de Granada persigue una meta más constructiva: "Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina

115 Luis García Montero, *Las flores del frío*, 1991, p. 23.

burguesa de la vida".¹¹⁶ A diferencia de la ontologización de la experiencia subjetiva en la poesía, la "otra sentimentalidad" de García Montero sugiere una reorientación epistemológica que coloca en primer plano la historicidad de la sentimentalidad en la poesía. Para construir esta "otra sentimentalidad", el lector tiene que entender que su sentimentalidad no está en él o en ella sino en el texto poético. Es sólo a través de este descentramiento que el lector puede reapropiarse de su sentimentalidad. De este modo, la poética de García Montero repite el concepto de extrañamiento en el teatro de Bertolt Brecht, cuyo efecto en el conocimiento ha sido resumido por Louis Althusser de la siguiente manera:

la obra misma es la conciencia del espectador – por la razón esencial de que el espectador no tiene ninguna otra conciencia más que el contenido que lo unió de antemano a la obra, y el desarrollo de este contenido en la obra misma: el nuevo resultado que produce la obra a partir del auto-reconocimiento cuya imagen y presencia es.¹¹⁷

Los paralelismos entre la epistemología de García Montero y la lectura que hace Althusser de Brecht sugieren las

116 García Montero, *La otra sentimentalidad*, op. cit., p. 15.

117 Louis Althusser, "The 'Piccolo Teatro': Bertalozzi and Brecht", 1969, pp. 150-151.

siguientes conclusiones. El hecho de que *Madre Coraje* de Brecht produzca una cierta conciencia en el espectador, tiene su corolario en la relación dialéctica de García Montero entre el texto poético y el lector. Sabiendo que el texto poético es “una mentira”, el lector ni es seducido por éste ni se le opone; más bien, esta sospecha le ofrece la distancia necesaria para reconocer las limitaciones de la sentimentalidad en el texto, incluyendo las limitaciones de la propia sentimentalidad del lector. En realidad, el lector entiende que su sentimentalidad es textual y que su subjetividad como lector consiste de esta textualidad – pero también del conocimiento de que él o ella ya no es un texto. Althusser subraya que es precisamente cuando el espectador de la obra de Brecht se reconoce a sí mismo en la obra que él o ella es ya distinto de la obra. En efecto, esta diferencia le permite ver la obra desde fuera, por decirlo así. Este fuera marca una temporalidad dividida en la que una parte de la subjetividad del espectador actúa en el escenario, es decir, es parte de la obra, y otra parte ve actuar a ésta. Esta noción de la condición de ser un espectador —o para el caso, la condición de ser un lector— refleja un concepto de subjetividad como una diferencia que también puede encontrarse en *El Invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina.

Puesto que “La otra sentimentalidad” marca una apropiación de la tradición poética, la referencia de García

Montero a Baudelaire sugiere que esta apropiación incluye a la modernidad. La siguiente exposición de *El Invierno en Lisboa* (1987) de Antonio Muñoz Molina continuará con esta reconsideración de la modernidad y explorará su efecto en la reconstrucción discursiva de la subjetividad. En cuanto a ésta, "La otra sentimentalidad" ha puesto la atención en la realización de los signos. Esto indica una estrategia de habitar un discurso que ayuda a dilucidar la inscripción del protagonista de Muñoz Molina en los discursos de la modernidad y de la cultura de masas. Mientras que la presencia de estos discursos en el texto de Muñoz Molina me permite continuar con mi exposición anterior de *Tatuaje* y *El Misterio de la cripta embrujada*, también debe señalarse que *El invierno en Lisboa* es mucho más receptivo a la cultura de masas que las otras dos novelas. De hecho, la subjetividad del protagonista se sitúa en la fusión de la modernidad y de la cultura de masas. Esto también registra una temporalidad dividida en la que, para el protagonista, es posible verse a sí mismo a través del otro discurso. Al moverse entre dos discursos, el protagonista nunca está a la vez en un solo lugar. Siguiendo la lectura que hace Althusser de Brecht, sugiero que este desplazamiento "produce conciencia", permitiendo al protagonista ver cómo él mismo ha sido construido por el discurso. En contraste, los protagonistas de las novelas de Vázquez Montalbán y Mendoza también fueron formados

por el discurso pero sin haber adquirido una comprensión consciente de su posición dentro del discurso.

El invierno en Lisboa es contado por un “narrador testigo” que reconstruye los acontecimientos en la vida de Santiago, un músico de jazz. Este narrador no es omnisciente, y confiesa no conocer del todo a Santiago: “La nuestra había sido una amistad discontinua y nocturna”.¹¹⁸ Dada su falta de experiencia musical, él tampoco parece ser el más indicado para reconstruir la vida de Santiago: “No entiendo mucho de música, y casi nunca me interesé demasiado por ella”.¹¹⁹ No obstante, la canción “Burma” de Santiago lo conmueve y evoca la interpretación siguiente:

Burma o Birmania, no el país que uno mira en los mapas o en los diccionarios sino una dura sonoridad o un conjuro de algo: yo repetía sus dos sílabas y encontraba en ellas, bajo los golpes del tambor que las acentuaban en la música, otras palabras anteriores de un idioma rudamente confiado a las inscripciones en piedra y a las tablas de arcilla: palabras demasiado oscuras que no pudieran ser descifradas.¹²⁰

Hay luego un sentido oculto entre el título “Burma” y su música, y el narrador sólo puede referirse a éste críptica-

118 Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, 1987, p. 11.

119 *Ibid.*, p. 10.

120 *Ibid.*, p. 22.

mente en términos de jeroglíficos ("inscripciones en piedra y a las tablas de arcilla"). Por consiguiente, este lenguaje enigmático tendría que ser descifrado a fin de sacar a la luz este sentido oculto. Al principio de la novela, el narrador establece una conexión entre la música y lo arcaico que apunta hacia una dimensión inconsciente de la música, que se manifestará a sí misma de manera política ya después en la novela.

En contraste con la insinuación que hace el narrador de un arcaico en jazz, Santiago delimita la escala temporal de su música al presente: "un músico sabe que el pasado no existe".¹²¹ La música de jazz sólo cobra vida en el momento singular: "Un músico está siempre en el vacío. Su música deja de existir justo en el instante en que ha terminado de tocarla. Es el puro presente".¹²² El énfasis de Santiago sobre el momento, el cual revela una estética moderna, excluye el pasado, incluyendo el lenguaje arcaico de los jeroglíficos del jazz observado por el narrador. Sin embargo, puesto que "el narrador coloca *El invierno en Lisboa* firmemente entre las polaridades de la alta y baja cultura",¹²³ una discusión de la novela tiene que tomar en cuenta la coexistencia de estos opuestos. Yo sostengo que

121 *Ibid.*, p. 13.

122 *Idem.*

123 Robert Spires, *Post-Totalitarian Spanish Fiction*, 1996, p. 210.

Santiago los pasa por alto a fin de construir su subjetividad a través de ambos.¹²⁴ Pese a su insistencia en la estética temporal de la modernidad tardía, Santiago también puede asociarse con la cultura de masas. Mientras que teoriza sobre la música de manera moderna, su práctica musical deriva del jazz.

El jazz puede definirse como una forma de cultura de masas por medio de un breve resumen de los puntos principales del ensayo de Theodor Adorno "Über Jazz" ("Sobre el jazz"). Para el filósofo, los ritmos sincopados del jazz no se refieren a ninguna libertad más allá de la estructura del texto musical clásico. Como todo lo demás en el jazz, las improvisaciones son sistematizadas y programadas. No hay espontaneidad en el jazz, y Adorno considera que es particularmente engañoso el que el jazz trate de disimular su corsé rítmico, inflexible, a través de sus largas improvisaciones. Independientemente de cómo uno vea la lectura polémica que Adorno hace del jazz, ésta es útil para la discusión y arroja luz sobre la subjetividad de Santiago. Es especialmente importante que Adorno establezca una analogía entre el jazz y la esclavitud, argumentando que

124 Robert Spires ha señalado que para Santiago y su amante mujer, el identificarse con los personajes de *Casablanca* indica "un modo de expresión liberador". Ellos han encontrado el mismo valor trascendente en el arte popular que tradicionalmente se le ha atribuido solamente a las obras que tienen la etiqueta de la *alta cultura*. *Ibid.*, p. 218.

la falta de libertad musical en el jazz corresponde a la condición histórica de la esclavitud. Es a través de su rígida estructura musical que rescribe la experiencia de la esclavitud. Por otra parte, esta estructura musical es tal que coloniza a todos y cada uno de los músicos de jazz, incluyendo a Santiago. Por la misma razón, Adorno sostiene que el acto de tocar jazz implica un olvido, o para utilizar la argumentación freudiana de Adorno, una represión de esta esclavitud. Si la colonización por el jazz se da inconscientemente, también produce un inconsciente. Puesto que el inconsciente no le es directamente accesible a la conciencia, éste aparece en formas enigmáticas, por ejemplo en los jeroglíficos del jazz descubiertos por el narrador. El hecho de que el narrador vincule estos jeroglíficos con Burma sugiere que este lenguaje críptico no sólo está ligado al colonialismo, sino que también encarna un inconsciente colonial.

El narrador no logra recuperar este inconsciente colonial porque no puede descifrar su manifestación jeroglífica. Puesto que este inconsciente se produce en el acto de tocar jazz, únicamente puede entenderse en otras prácticas de la cultura de masas. Por prácticas, no me refiero a estilos de la cultura de masas sino a la idea de García Montero de representar el texto poético en que el sujeto (autor, voz narrativa, lector) se vuelve parte del texto y lo reordena desde dentro con el propósito de rearticular su

subjetividad. La textualización de Santiago en un espacio cultural masivo en Lisboa marca el punto de partida para dicha realización. En su caso, la representación real ocurre cuando él se imagina a sí mismo dentro del cuadro de Cézanne. Antes de elaborar esta reconstrucción de la subjetividad de Santiago, yo quiero investigar la “producción de la conciencia” (Althusser) por medio de la cual se vuelve consciente sobre su propia colonización.

Esta producción comienza cuando se muestran las diferencias entre Santiago y Toussaint, un nativo de Angola, la excolonia portuguesa. Antes de venir a Lisboa, Toussaint trabajó para un colonizador en Angola. Su comentario sobre Cézanne muestra que él ha interiorizado al gobierno colonial y que siente un odio hacia su propia identidad africana:

¿Sabe dónde estaría yo si no fuera por el imperialismo...? [...] En lo alto de un cocotero, en África, saltando como un simio. Tocaría un tam tam, haría máscaras con cortezas de árboles [...] No sabría nada de Rossino ni de Cézanne.¹²⁵

125 Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, op. cit., pp. 139-140. Toussaint, cuyo nombre deriva del líder del siglo dieciocho de la rebelión de esclavos haitianos, es una caricatura del revolucionario haitiano.

La confesión de Toussaint permite ver la incongruencia de la modernidad y el colonialismo. Más que eso, yo afirmo que esa sinécdoque de la modernidad, Cézanne, provee una posición epistemológica ventajosa desde la cual puede verse la colonización de Toussaint. Dado que su discurso va dirigido a Santiago, el abismo evidente entre modernidad y colonización indica que la modernidad también puede ayudar a Santiago a entender su propia colonización por el jazz.

Para lograrlo, Santiago tiene que ocupar un espacio donde la cultura de masas revele su inconsciente colonial. La categoría del tiempo que Santiago vincula a la modernidad, no puede proveer tal posición de ventaja.¹²⁶ Es caminando por la zona roja de Lisboa que Santiago ocupa precisamente tal espacio:

Nombres de ciudades o de países, de puertos, de regiones lejanas, de películas, nombres que fosforecían desconocidos e incitantes como las luces de una ciudad contemplada desde un avión nocturno, agrupadas como en floraciones de coral o cristales de hielo. Texas,

126 Para Jameson, la experiencia que tiene el sujeto de la postmodernidad es espacial: "Yo creo que se puede argumentar, al menos empíricamente, que hoy día nuestra vida cotidiana, nuestros lenguajes culturales están dominados por categorías de espacio más que por categorías de tiempo, igual que en el período precedente del alto modernismo propiamente dicho. Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", 1984, p. 64.

leyó, Hamburgo, palabras rojas y azules, amarillas, violeta lívido, delgados trozos de neón, Asia, Jakarta, Mogambo, Goa, cada uno de los bares y de las mujeres se le ofrecía bajo una advocación corrompida y sagrada, y él caminaba como recorriendo con el dedo índice los mapamundis de su imaginación y su memoria, del antiguo instinto de miedo y perdición que siempre había reconocido en esos nombres.¹²⁷

A primera vista, los nombres exóticos de estos lugares sugieren signos misteriosamente desaferrados. No obstante, al inspeccionarlos más de cerca, lo exótico se refiere a lugares del colonialismo portugués, y el hecho de que las prostitutas estén asociadas con estos lugares apunta a un neo-colonialismo basado en la explotación sexual. Al reconocer el “antiguo instinto de miedo y perdición que siempre había reconocido en esos nombres”, Santiago expresa una familiaridad con estos signos que sugiere que los ha conocido “de antemano” (Althusser). Mi argumento es que estos extranjeros post-coloniales de Lisboa son señales de la propia colonización de Santiago. Su presencia es al mismo tiempo profundamente familiar y extrañamente exótica, y en términos freudianos, esta ambivalencia puede nombrarse como lo “misterioso”. Homi Bhabha sugiere que lo misterioso está ligado al momento

127 Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, op. cit., p. 125.

“cuando lo arcaico emerge entre los márgenes de la modernidad”.¹²⁸ Por otra parte, lo arcaico recuerda los indescifrables jeroglíficos de la música de jazz del narrador. Es por contraste que ahora pueden entenderse como signos exteriorizados del inconsciente colonial en el jazz de Santiago.

Al mismo tiempo, la comprensión de Santiago aún es incompleta. En efecto puede afirmarse que el conocimiento sobre la cultura de masas, es decir, el jazz, no puede llevarse a cabo en un espacio hiperreal de la cultura de masas como se refleja en este retrato de la zona roja de Lisboa. Otro espacio estético es entonces necesario para completar la “producción de conciencia” (Althusser) en Santiago. Este espacio alternativo es el cuadro moderno de Cézanne, y es sólo imaginándose dentro del cuadro que Santiago se descoloniza y puede imaginar un orden de su música distinto, que ya no se basa en el jazz, es decir, en la colonización. Significativamente, la descolonización de Santiago no se da por medio de la auto-reflexión sino por reflejarse a sí mismo en otro espacio estético. Al examinar el cuadro de Cézanne, Santiago observa “una

128 Homi Bhabha, *The Location of Culture*, 1994, p. 143. En una visita, Muñoz Molina observa la irregularidad temporal de la capital portuguesa: “Parte del misterio sutil de Lisboa procede de esa supervivencia de modernidades antiguas”. Antonio Muñoz Molina, *Escrito en un instante*, 1997, p. 122.

casa baja y sola con una ventana esbozada, una avenida de árboles que casi la ocultaban, como si alguien hubiera elegido vivir allí para esconderse, para mirar sólo la cima de la montaña violeta".¹²⁹ Yo afirmo que Santiago imagina su propia desaparición en este espacio estético, y aunque el cuadro se asemeja al gentío en la zona roja en la medida en que marca un espacio semiótico similarmente denso, Santiago ya no considera su desaparición en este espacio como una amenaza. A diferencia de su miedo a la "perdición" entre los extranjeros poscoloniales de Lisboa, aquí Santiago da la bienvenida a la reubicación de su subjetividad dentro del cuadro. Por otra parte, el acto de contemplar el cuadro evoca un nuevo concepto de la música:

[M]irar aquel cuadro era como oír una música muy cercana al silencio, como ser lentamente poseído por la melancolía y la felicidad. Comprendió en un instante que era así como él debería tocar el piano, igual que había pintado aquel hombre: con gratitud y pudor, con sabiduría e inocencia.¹³⁰

La interacción compleja de la sabiduría y del conocimiento marca una nueva dirección para su música y un abandono del jazz.

129 Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, op. cit., p. 159.

130 *Idem*.

La producción de conciencia en Santiago depende del hecho que él ocupa dos distintos discursos, es decir, la modernidad y la cultura de masas. Por otra parte, esta producción no ocurre por la referencia a una posición epistemológica ventajosa, privilegiada, como el marxismo. De este modo, mi discusión sobre *El invierno de Lisboa* es una continuación de mi crítica en torno al marxismo iniciada a partir del ensayo de Vilarós y la novela de Vázquez Montalbán. Mientras que la crisis epistemológica de este último fue exacerbada por el detective en la novela de Mendoza, esta crisis funcionó como una forma viable para la reconstrucción de la subjetividad en "La otra sentimentalidad". García Montero demostró que la subjetividad se basaba en el discurso de la poesía lírica. Para el poeta de Granada, esto no significa que la subjetividad sea meramente un reflejo del discurso; más bien, ésta reside en una nueva lectura de los textos poéticos, la cual hace hincapié en la inestabilidad del discurso. Si el discurso distingue un campo abierto, sus elementos pueden ser reordenados y habitados nuevamente por el sujeto. Como lo demuestra *El invierno en Lisboa*, este nuevo orden manifiesta también las capas históricas ocultas del discurso, como en el caso del colonialismo. Así, la novela de Muñoz Molina indica cómo la dinámica que fluye entre

la modernidad y la cultura de masas¹³¹ puede llevar hacia una arqueología del discurso.

Conclusión

El desplazamiento geográfico y discursivo de la subjetividad también se da en un “espacio de simultaneidad” temporal (Gumbrecht). En *El invierno en Lisboa*, los extranjeros poscoloniales ocupan este espacio donde convergen el pasado, el presente y el futuro: “silenciosos negros o asiáticos que *sobrellevan* con infinita melancolía y destierro *el porvenir* que los *trajo* a esa ciudad del otro mundo”.¹³² Una continuación de este estudio exploraría luego la “coincidencia temporal entre, por un lado, la emergencia de tal presente complejo y, por otro, las múltiples problematizaciones filosóficas de la figura de la subjetividad”,¹³³ en los escritos de Strauss y de Muñoz Molina de los años ochenta y noventa. Mientras que autores como Struck, Brinkmann y Vázquez Montalbán aún vinculaban su construcción de la subjetividad, si bien negativamen-

131 De acuerdo con Huyssen, el colapso de la “gran divisoria” entre el modernismo y la masa es característico del posmodernismo.

132 Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, *op. cit.*, p. 178. Las cursivas son mías.

133 Gumbrecht, *op. cit.*, p. 420.

te, al marxismo; Strauss y Muñoz Molina articulan subjetividades posmodernas en un presente más complejo. Dicho espacio de simultaneidad muestra que la construcción de la subjetividad marca un proceso continuo de rearticulación y controversia. Por otra parte, el hecho de que algunos de los textos discutidos anteriormente se refieran a la representación de la historia como un ejercicio teatral sugiere que la historia es representada o hecha, más que conocida abstractamente. Puesto que el espacio de simultaneidad combina el pasado, el presente y el futuro, no es únicamente la historia del pasado o del presente la cual se está realizando, sino que, paradójicamente, la historia del futuro también. Entonces, no es suficiente problematizar la subjetividad a través de la incertidumbre epistemológica; antes bien, dado un presente tan complejo, la subjetividad tiene que verse como una ventana epistemológica y privilegiada a la historia.

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS: ANDREA DABROWSKI

Obras citadas

- Adelson, Leslie. *Crisis of Subjectivity: Botho Strauß's Challenge to West German Prose of the 1970s*. Amsterdam. Rodopi, 1984.
- Adorno, Theodor W. "Über Jazz." *Musikalische Schriften IV, Gesammelte Schriften 17*. Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1984.
- Althusser, Louis. "The 'Piccolo Teatro': Bertalozzi and Brecht." *For Marx*. Ben Brewster trad., Harmondsworth, Penguin, 1969.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londres. Routledge, 1994.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1979.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1974 (Hay traducción al español: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987).
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Steven Rendall trad., Berkeley, University of California Press, 1984 (Hay traducción al español: *La invención de la vida cotidiana*, México, Universidad Iberoamericana, 1996).
- Dirke, Sabine von. "All Power to the Imagination!" *The West German Counterculture from the Student Move-*

- ment to the Greens*. Lincoln, NE. University of Nebraska Press, 1997.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. Londres. Verso, 1991 (Hay traducción al español: *Ideología, una introducción*. Barcelona-México, Paidós, 1997).
- García Montero, Luis. *Además*. Madrid. Hiperión, 1994.
- , *Diario cómplice*. Madrid. Hiperión, 1987.
- , "La otra sentimentalidad." *La otra sentimentalidad*. Luis García Montero et al. (eds.). Granada, Editorial Don Quijote, 1983.
- , *Las flores del frío*. Madrid, Hiperión, 1991.
- Gross, Thomas. *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. Stuttgart, Metzler, 1993.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, Harvard University Press, 1997 (Está en preparación la traducción al español por la Universidad Iberoamericana.)
- Herlinghaus, Hermann, y Monika Walter. "Lateinamerikanische Peripherie—diesseits und jenseits der Moderne." *Ränder der Moderne: Repräsentation und Alterität im (post)kolonialen Diskurs*. Robert Weimann (ed.), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington. Indiana University, 1986.

- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review*, 146, 1984.
- Kämper-van den Boogart, Michael. *Ästhetik des Scheiterns*. Stuttgart, Metzler, 1993.
- Lacan, Jacques. *Écrits. A Selection*. Alan Sheridan trad., Nueva York, Norton, 1977.
- Laclau, Ernesto, y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. Londres, Verso, 1985.
- Leal, Joanne. "The Politics of 'Innerlichkeit': Karin Struck's *Klassenliebe* and Verena Stefans' *Häutungen*." *German Life and Letters* 50:4, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1966 (Hay traducción al español: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964).
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Geoff Bennington y Brian Massumi trads., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (Hay traducción al español: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1984).
- Lyrik-Katalog Bundesrepublik*. Jan Hans, Uwe Herms y Ralf Thenior (eds.), Berlin, Goldmann-Verlag, 1978.
- McCormick, Richard. *Politics of the Self. Feminism and the Postmodern in West German Literature and Film*.

- Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Mendoza, Eduardo. *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Muñoz Molina, Antonio. *Escrito en un instante*. Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 1997.
- , *El invierno en Lisboa*. Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Rich, Lawrence. "The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Identifying (With) One's Public." *The Seventeenth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Jesús Torrecilla (ed.), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1996.
- Ruoff Kramer, Karen. *The Politics of Discourse. Third Thoughts on "New Subjectivity."* Nueva York y Berna, Lang, 1993.
- Rutschky, Michael. *Erfahrungshunger*. Frankfurt a. M. Fischer, 1982.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische und theoretische Schriften*. Andreas Huyssen (ed.), Stuttgart, Reclam, 1978.
- Sloterdijk, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Michael Eldred trad., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 (Hay traducción al español: *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Taurus, 1987).

- Schneider, Peter. *Lenz*. Berlín, Rotbuch, 1998 (Hay traducción al español: *Lenz: un relato*. Barcelona, Anagrama, 1976).
- Spires, Robert. *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia, University of Missouri Press, 1996.
- Strauss, Botho. *Marlenes Schwester. Zwei Erzählungen*. München, Hanser, 1975.
- , *Paare, Passanten*. München, Hanser, 1984.
- , *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1987.
- Struck, Karin. *Klassenliebe*. 1973. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975.
- Theobaldy, Jürgen. *Zweiter Klasse*. Berlín, Rotbuch, 1976.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España", en *La novela policíaca*. Granada, Universidad de Granada, 1989.
- , *Tatuaje*. Barcelona, Planeta, 1975.
- Vilarós, Teresa. "Los monos del desencanto español." *MLN*, 109, 1994.
- Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Londres, Verso, 1989 (Hay traducción al español: *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo XXI Editores, 1992).

Trasfondos e interrogantes. Comentario

Christine Hüttinger

“Si encontraría la primera frase, podría empezar con mi trabajo sobre Mendelsohn-Bartholdy, este trabajo que me llevó diez años de mi vida, estudiando diez años ...”. Eso es una frase *leitmotiv* en la obra *Beton (Hormigón)* de Thomas Bernhard, y similar me sentí al tratar de poner en orden mis ideas después de la lectura de este estimulante trabajo que abarca las teorías de Habermas, Sloterdijk, Adorno y Foucault, discute e introduce los términos de poder, transgresión, esfera pública y privada etc..

La Historia no es un proceso acabado, nuestra mirada posa sobre el pasado y, de acuerdo a la situación actual y sus necesidades y exigencias, la interpreta. “De hecho —afirma Michel de Certeau—, la historia se narra sin cesar desde la mañana hasta la noche.”

La Nueva Subjetividad – su trasfondo político

Como comenta el Dr. Sperber, la Nueva Subjetividad es una reacción frente al movimiento estudiantil alemán en 1968 y frente a la politización de su discurso. Quizá valdría la pena ver los trasfondos sociales y políticos que llevaron a esta corriente literaria: En Alemania, la oposición crítica e izquierdista al sistema estaba concentrada en la APO (oposición extra-parlamentaria). De acuerdo a la idea de uno de sus líderes más importantes, Rudi Dutschke, emprendieron *der lange Marsch durch die Institutionen* (la larga marcha a través de las instituciones), dejando al lado la idea de tomar el poder del Estado vía una revolución. Esta estrategia se puede considerar fracasada porque no dio los resultados anhelados. Resultó ser más bien una ilusión que tiene que ver con el carácter de las instituciones que conforman al Estado. ¿Por qué? Porque las instituciones no cambiaron por un relevo de las personas o de los enfoques empleados. Los resultados fueron los siguientes:

Una de las demandas del movimiento se cumplió: se dieron impulsos de reforma. Pero no llegaron a darse ni cambios estructurales ni de contenido. Lo que prevalecía, era la perspectiva tecnocrática en torno a la organización de la eficacia (por ejemplo, sistema de puntaje en las escuelas preparatorias, tiempo reglamentario de estudios, etcétera).

El proceso de la politización de los sesenta no derivó en un grupo político grande que albergara las voces críticas, sino surgieron una gran cantidad de grupos minúsculos que significaron, de hecho, la división del movimiento y de la APO). Al mismo tiempo, la gente se empeñaba en intentar de encontrar nuevas formas alternativas de vida, por ejemplo nuevas formas de convivencia en comunidades rurales, la aparición de grupos subculturales lo que tenía como consecuencia, a la postre, una despolitización de la actitud.

La reacción del Estado frente al movimiento estudiantil fue autoritaria: En 1972, los ministro-presidentes de los *Laender*, los estados federados de Alemania, decretaron el *Radikalenerlass* (decreto contra los radicales en el servicio público): Había protestas de amplias partes de la sociedad, del Pen-Club, de las asociaciones de Germanistas y de escritores; pero sin poder parar la maquinaria opresiva del Estado: los datos de cientos de miles de solicitantes fueron analizados lo que dio, como resultado, un clima de miedo y de resignación en amplias partes de la población. Este proceder autoritario surtió, ciertamente, un grave efecto sobre el compromiso político de la gente. Aparte, era el tiempo de la guerrilla urbana *RAF Rote Armee Fraktion* (fracción de la armada roja) y sus espectaculares secuestros de políticos y magnates. El Estado reaccionó con la

persecución penal de actos violentos por motivos políticos; esto, a su vez, llevó a una agudización de las disposiciones de censura porque el Estado pudo demandar penalmente cualquier aspiración contra la existencia o la seguridad de la Republica Federal de Alemania o contra los principios de su Carta Magna; de esta nueva figura legal se deriva la posibilidad de juzgar cualquier publicación, por supuesto también la literatura. En este contexto, se deben tomar en cuenta, asimismo, los mecanismos de autocensura preventiva por parte de los autores y de las editoriales. Había varios escritores que reaccionaron frente a esta agudización de la situación política, por ejemplo, Heinrich Böll: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (*El honor perdido de Katharina Blum*, 1974) (en esta novela, el escritor somete a un análisis crítico los exámenes de conciencia, la protección del Estado y la persecución de los terroristas); Peter Schneider relata sus propias experiencias en: *... und schon bist du ein Verfassungsfeind* (1977) (*...y ya te has vuelto enemigo de la constitución*). Durante el movimiento estudiantil, el propio Schneider había proclamado la muerte de la literatura a la que sólo concedió funciones propagandísticas y de agitación política, pero que adquiere ahora nueva función: se vuelve medio de asimilación y de objetivación de las propias experiencias.

En resumidas cuentas, podemos afirmar que al final del proceso de politización surge una despolitización que no es apolítica. El resultado es que se observa un distanciamiento de las instituciones sociales, una desconfianza en relación a los partidos y las jerarquías sociales, así como una mayor acentuación de intereses y motivaciones individuales, y la recurrencia a la propia sensualidad. Cunden autobiografías, literatura de mujeres, nueva poesía en dialectos regionales, poesía (lo privado y lo político son inseparables).

Se da una nueva relación entre leer y escribir (hasta ahora: el escritor tiene el papel creativo —el lector el pasivo, es el que consume), ahora se da la siguiente interpretación: leer y escribir es una experiencia recíproca (ejemplos: movimiento feminista, productividad estética en los conceptos de didáctica literaria, pero también escribir de grupos marginales (reclusos), desarrollo del teatro infantil y callejero).

Se da un rechazo consciente de la realidad político-social: “El factor objetivo: la subjetividad” (Rudolf zur Lippe) se reduce, a menudo, al factor **subjetivo** de la subjetividad, a la introspección y al auto-análisis.

Karin Struck: *Klassenliebe*, 1973 (*Amor de clase*). En esta novela relata las propias experiencias como trabajadora que avanza en la escala social y que encuentra una

politización en el movimiento estudiantil. Durante el movimiento estudiantil reencuentra su subjetividad. El libro plasma la búsqueda de una identidad político-intelectual, el descubrimiento de ataduras arcaicas en la sexualidad y en la maternidad. La novela se caracteriza por ser confesional y sumamente franca (Struck establece el lazo entre la identidad personal y la honestidad: "Censurarse a sí misma significa castrarse a sí misma. Exponer las contradicciones sin miedo. Pero el miedo ante la reacción de los demás: ¿Así eres, entonces, esta persona tan mezquina?")

Literatura feminista

Se desarrolla en la segunda mitad de los años setenta. Había muchas publicaciones de diversa índole, revistas, editoriales, grupos de música, librerías de mujeres. Lejos de las instancias oficiales de la literatura, se está experimentando con modelos de la esfera pública que intentan esquivar los mecanismos del negocio con la literatura, dominado por hombres. Claramente existía el peligro de la formación de guetos femeninos. Las mujeres centraban su atención en el trabajo político, regional, en la autoexperiencia y la comunicación con otras mujeres. La literatura se interpretó como un medio para expresarse, un medio

que ayuda a recuperar la creatividad aniquilada de las mujeres. Se planteó la pregunta: ¿Existe una forma específica femenina de escribir? La literatura de mujeres registró un éxito sorprendente (*Haeutungen*, de Verena Stefan tenía una venta de 100 000 ejemplares). Las editoriales establecidas empezaron a incluir dentro de su programa editorial, la literatura de mujeres.

Un punto que llamó mi atención fue la selección de los textos. En alemán se escogieron textos del canón establecido de la literatura (para así decirlo), y en español se escogieron textos del subgénero de la novela negra. En los textos alemanes se observa la recurrencia a los límites del lenguaje para expresar el mundo, en cambio en los españoles, la cuestión del poder está en el centro de la discusión. Pero ¿no sucede que de por sí están más vinculados esos textos con la cuestión del poder y con la violencia? De Peter Handke, por ejemplo, estaría *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) (*Breve carta para una despedida larga*) que es una historia de persecución después de la separación del narrador de su esposa que entraría en el género de novela negra. Otros ejemplos más recientes son Michael Haas, *Der Knochenmann* (*La calaca*), *Silentium* etcétera. Podemos observar una tendencia a la regionalización, a la inscripción en un ámbito local, de forma irónica, de este género.

La tematización del sujeto tiene una larga tradición en la novelística alemana. Ejemplo sobresaliente es el clasicismo (*Wilhelm Meister* de Goethe; Adalbert Stifter; Alfred Doeblin), con la novela de la formación (*Bildungsroman*). Existe una gran diferencia con la literatura francesa, p.e., que tematiza la sociedad (Balzac, Flaubert). Esta concentración a lo individual data en la literatura alemana desde el siglo XVI. (*Simplicissimus* de Grimmelshausen).

Tematización del lenguaje: El lenguaje —instrumento del escritor. Su tematización es típica para la literatura alemana, se considera típico de literatura austriaca (desde Claudio Magris, *El mito de los Habsburgo en la literatura austriaca*), no refleja condiciones sociales, sino recurre a la autorreferencia. Ejemplo para ello son Hugo von Hofmannsthal, Peter Handke, textos formales. Pero, hay que agregar una advertencia: cada selección siempre es, hasta cierto grado, arbitraria: también los escritores austriacos reflejan temas sociales (Jelinek, *die Liebhaberinnen* (*Las amantes*), Gerhard Fritsch, *Fasching* (*Carnaval*)).

La literatura como reflejo de la realidad: ejemplo: Thomas Bernhard: *Der Keller* (*El sótano*) (1976). Se considera como autor de la negatividad y de la artificialidad. La obra mencionada es una autobiografía que sirve como como reflejo de la realidad y que presenta un movimiento hacia sí. ¿Qué son los elementos que se escogen? El texto parece ser interminable. Se intercalan fragmentos

desde el recuerdo que son producidos por autor. Para el lector deriva este procedimiento, quizá, en la ilusión de totalidad. Escribir y vivir son dos cosas diferentes.

El concepto de la *movida*: Es un movimiento social y cultural: ¿Cuál era su realidad? ¿Cuánta participación había? ¿O era más bien un fenómeno mediático? Como señala Dr. Sperber en su conferencia, no tenía programas ni manifiestos, había una falta de conciencia. Me pregunto: ¿Cómo se establece la percepción de un fenómeno? ¿Qué papel juegan los medios masivos para la construcción de la realidad y de modelos interpretativos?. Dr. Sperber: Hay que reinventar el pasado. Surge la pregunta por el papel de la historiografía. Escribir contra el olvido. La construcción del pasado a través de imágenes (ejemplo para la historia española, las películas de Carlos Saura, como señala Georg Schmid).

Perfiles curriculares

Richard Sperber

El Dr. Richard Sperber, especialista en letras inglesas, alemanas y literatura comparada, presentó su tesis de doctorado sobre "Modernism and Mass Culture in Botho Strauß and Antonio Muñoz Molina". Actualmente, imparte clases de inglés, español y alemán, literatura alemana e historia universal en el Carthage College en Kenosha, cerca de Milwaukee, EUA. Ha sido profesor invitado en diversas instituciones educativas de Estados Unidos y Alemania, así como en universidades españolas. Ha elaborado material docente en temas relacionados con la impartición de lenguas extranjeras, y literatura comparada. Es miembro de la Modern Language Association, la American Association of Teachers of German, la Rocky Mountain Modern Language Association y la Pacific Modern Language Association.

Christine Hüttinger

La Dra. Christine Hüttinger estudió Letras Alemanas e Historia y obtuvo su grado de doctor en Historia Contemporánea. Es profesora-investigadora del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Tiene publicaciones en crítica literaria y traducción literaria.

Silvia Pappe

La Dra. Silvia Pappe es profesora-investigadora en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Sus líneas de investigación son teoría de la historia y la historiografía, teoría y crítica literaria, e historiografía de la cultura del siglo XX mexicano; tiene varios libros y artículos publicados. Es la investigadora responsable del proyecto CONACYT "La cultura mexicana ante la fractura de los paradigmas de la modernidad". Actualmente coordina la Maestría en Historiografía de México.

Índice

Presentación	7
María Luna Argudín y Silvia Pappe	
Introducción	11
Silvia Pappe	
Articulaciones ambiguas. Construcciones de la subjetividad en la literatura alemana después de 1968 y la española después de 1975	19
Richard Sperber	
Trasfondos e interrogantes. Comentario	
Christine Hüttinger	105
Perfiles curriculares	115

Cuadernos de debate

1. *Tres Miradas en torno al tiempo:*
Merleau-Ponty, Gadamer y Ricoeur
María Antonia González Valerio, Lucía Herrerías Guerra
María Dolores Illescas, María Luna Argudín
2. *Mujeres y género, construcciones culturales*
María Herrerías Guerra, Elsa Muñiz, Virginia Ávila García
Valentina Torres Septién, Silvia Pappe
3. *La tradición retórica en la poética y en la historia*
Jorge Ruedas de la Serna, María Luna Argudín, Leticia Algaba
4. *Representaciones políticas, cuatro análisis historiográficos*
Julia Isabel Flores, Saúl Jerónimo Romero, Beatriz Ordóñez
Jorge Alberto Rivero, Miriam Alfie C.
5. *Articulaciones ambiguas.*
Construcciones de la subjetividad en la literatura
Richard Sperber, Christine Hüttinger, Silvia Pappe
6. *Filosofía de la historia—Historicismo—Posthistoire.*
Una propuesta de síntesis
Johannes Rohbeck

- Ordenar las fechas de vencimiento de manera vertical.
- Cancelar con el sello de "DEVUELTO" la fecha de vencimiento a la entrega del libro

UAM
PT49
S6.48

2893280
Sperber, Richard
Articulaciones ambiguas :



2893280

| Cuadernos de debate | 5



...transformando el diálogo por la razón
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA